Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/delallemagne03stae

Helene Spengler-
Holsboer

DE

L'ALLEMAGNE.

IMPRIMERIE DE CABUCHET, A BESANÇON.

DE
L'ALLEMAGNE,

PAR MADAME

DE STAËL-HOLSTEIN.

CINQUIÈME ÉDITION,

ORNÉE DU PORTRAIT DE L'AUTEUR.

TOME TROISIÈME.

PARIS,

H. NICOLLE, A LA LIBRAIRIE STÉRÉOTYPE,
rue de Seine, n.° 12.

M. DCCC. XIX.

SUITE

DE LA SECONDE PARTIE.

LA LITTÉRATURE ET LES ARTS.

CHAPITRE XXIII.

Faust.

Parmi les pièces des marionnettes, il y en a une intitulée : Le docteur Faust, ou *La Science malheureuse*, qui a fait de tout temps une grande fortune en Allemagne. Lessing s'en est occupé avant Goëthe. Cette histoire merveilleuse est une tradition généralement répandue. Plusieurs auteurs anglais ont écrit sur la vie de ce même docteur Faust; et quelques-uns

même lui attribuent l'invention de l'imprimerie. Son savoir très-profond ne le préserva pas de l'ennui de la vie ; il essaya pour y échapper de faire un pacte avec le diable, et le diable finit par l'emporter. Voilà le premier mot qui a fourni à Goëthe l'étonnant ouvrage dont je vais essayer de donner l'idée.

Certes, il ne faut y chercher ni le goût, ni la mesure, ni l'art qui choisit et qui termine ; mais si l'imagination pouvait se figurer un chaos intellectuel tel que l'on a souvent décrit le chaos matériel, le Faust de Goëthe devrait avoir été composé à cette époque. On ne saurait aller au delà en fait de hardiesse de pensée, et le souvenir qui reste de cet écrit tient toujours un peu du vertige. Le diable est le héros de cette pièce ; l'auteur ne l'a point conçu comme un fantôme hideux, tel qu'on a coutume de le représenter aux enfans ; il en a fait, si l'on peut s'exprimer ainsi, le méchant par excellence, auprès duquel tous les méchans, et celui de Gresset en particulier, ne sont que des novices, à peine dignes d'être les serviteurs de Méphistophélès (c'est le nom du démon qui se fait l'ami de Faust). Goëthe a voulu montrer

dans ce personnage, réel et fantastique tout à la fois, la plus amère plaisanterie que le dédain puisse inspirer, et néanmoins une audace de gaîté qui amuse. Il y a dans les discours de Méphistophélès une ironie infernale qui porte sur la création toute entière, et juge l'univers comme un mauvais livre dont le diable se fait le censeur.

Méphistophélès déjoue l'esprit lui-même comme le plus grand des ridicules, quand il fait prendre un intérêt sérieux à quoi que ce soit au monde, et surtout quand il nous donne de la confiance en nos propres forces. C'est une chose singulière que la méchanceté suprême et la sagesse divine s'accordent en ceci; qu'elles reconnaissent également l'une et l'autre le vide et la faiblesse de tout ce qui existe sur la terre : mais l'une ne proclame cette vérité que pour dégoûter du bien, et l'autre que pour élever au-dessus du mal.

S'il n'y avait dans la pièce de Faust que de la plaisanterie piquante et philosophique, on pourrait trouver dans plusieurs écrits de Voltaire un genre d'esprit analogue; mais on sent dans cette pièce une imagination d'une toute autre nature. Ce n'est pas seulement le monde moral tel

qu'il est qu'on y voit anéanti, mais c'est l'enfer qui est mis à sa place. Il y a une puissance de sorcellerie, une poésie du mauvais principe, un enivrement de mal, un égarement de la pensée qui font frissonner, rire et pleurer tout à la fois. Il semble que, pour un moment, le gouvernement de la terre soit entre les mains du démon. Vous tremblez, parce qu'il est impitoyable : vous riez, parce qu'il humilie tous les amours-propres satisfaits ; vous pleurez, parce que la nature humaine, ainsi vue des profondeurs de l'enfer, inspire une pitié douloureuse.

Milton a fait Satan plus grand que l'homme ; Michel-Ange et le Dante lui ont donné les traits hideux de l'animal combinés avec la figure humaine. Le Méphistophélès de Goëthe est un diable civilisé. Il manie avec art cette moquerie légère en apparence, qui peut si bien s'accorder avec une grande profondeur de perversité ; il traite de niaiserie ou d'affectation tout ce qui est sensible ; sa figure est méchante, basse et fausse ; il a de la gaucherie sans timidité, du dédain sans fierté, quelque chose de doucereux auprès des femmes, parce que, dans cette seule circonstance,

il a besoin de tromper pour séduire ; et ce qu'il entend par séduire, c'est servir les passions d'un autre, car il ne peut même faire semblant d'aimer. C'est la seule dissimulation qui lui soit impossible.

Le caractère de Méphistophélès suppose une inépuisable connaissance de la société, de la nature et du merveilleux. C'est le cochemar de l'esprit que cette pièce de Faust, mais un cochemar qui double sa force. On y trouve la révélation diabolique de l'incrédulité, de celle qui s'applique à tout ce qu'il peut y avoir de bon dans ce monde ; et peut-être cette révélation serait-elle dangereuse, si les circonstances amenées par les perfides intentions de Méphistophélès n'inspiraient pas de l'horreur pour son arrogant langage, et ne faisaient pas connaître la scélératesse qu'il renferme.

Faust rassemble dans son caractère toutes les faiblesses de l'humanité : désir de savoir et fatigue de travail ; besoin du succès, satiété du plaisir. C'est un parfait modèle de l'être changeant et mobile dont les sentimens sont plus éphémères encore que la courte vie dont il se plaint. Faust a plus d'ambition que de force, et cette agitation intérieure le révolte contre la nature,

et le fait recourir à tous les sortiléges pour échapper aux conditions dures, mais nécessaires, imposées à l'homme mortel. On le voit, dans la première scène, au milieu de ses livres et d'un nombre infini d'instrumens de physique et de fioles de chimie. Son père s'occupait aussi des sciences, et lui en a transmis le goût et l'habitude. Une seule lampe éclaire cette retraite sombre, et Faust étudie sans relâche la nature, et surtout la magie, dont il possède déjà quelques secrets.

Il veut faire apparaître un des génies créateurs du second ordre; le génie vient et lui conseille de ne point s'élever au-dessus de la sphère de l'esprit humain. — « C'est à nous, «lui dit-il,» c'est à nous de » nous plonger dans le tumulte de l'acti- » vité, dans ces vagues éternelles de la » vie, que la naissance et la mort élèvent » et précipitent, repoussent et ramènent: » nous sommes faits pour travailler à » l'œuvre que Dieu nous commande, et » dont le temps accomplit la trame. Mais » toi, qui ne peux concèvoir que toi-même, » toi, qui trembles en approfondissant ta » destinée et que mon souffle fait tressaillir, » laisse-moi, ne me rappelle plus.» —

Quand le génie disparaît, un désespoir profond s'empare de Faust et il veut s'empoisonner.

« Moi, » dit-il, « l'image de la divinité, » je me croyais si près de goûter l'éter- » nelle vérité dans tout l'éclat de sa lu- » mière céleste! je n'étais déjà plus le fils » de la terre; je me sentais l'égal des » chérubins, qui, créateurs à leur tour, » peuvent goûter les jouissances de Dieu » même. Ah! combien je dois expier mes » pressentimens présomptueux! une parole » foudroyante les a détruits pour jamais. » Esprit divin, j'ai eu la force de t'attirer, » mais je n'ai pas eu celle de te retenir. » Pendant l'instant heureux où je t'ai vu, » je me sentais à la fois si grand et si petit! » mais tu m'as repoussé violemment dans » le sort incertain de l'humanité.

» Qui m'instruira maintenant? Que dois- » je éviter? Dois-je céder à l'impulsion » qui me presse? nos actions comme nos » souffrances, arrêtent la marche de la » pensée. Des penchans grossiers s'op- » posent à ce que l'esprit conçoit de plus » magnifique. Quand nous atteignons un » certain bonheur ici-bas, nous traitons » d'illusion et de mensonge tout ce qui

» vaut mieux que ce bonheur ; et les sentimens sublimes que le Créateur nous avait donnés se perdent dans les intérêts de la terre. D'abord l'imagination avec ses ailes hardies aspire à l'éternité ; puis un petit espace suffit bientôt aux débris de toutes nos espérances trompées. L'inquiétude s'empare de notre cœur. Elle y produit des douleurs secrètes ; elle y détruit le repos et le plaisir. Elle se présente à nous sous mille formes ; tantôt la fortune, tantôt une femme, des enfans, le poignard, le poison, le feu, la mer nous agitent. L'homme tremble devant tout ce qui n'arrivera pas, et pleure sans cesse ce qu'il n'a point perdu.

» Non, je ne me suis point comparé à la Divinité ; non, je sens ma misère : c'est à l'insecte que je ressemble. Il s'agite dans la poussière, il se nourrit d'elle, et le voyageur en passant l'écrase et le détruit.

» N'est-ce pas de la poussière en effet que ces livres dont je suis environné ? Ne suis-je pas renfermé dans le cachot de la science ? ces murs, ces vitraux qui m'entourent, laissent-ils pénétrer seulement jusqu'à moi la lumière du jour

» sans l'altérer? Que dois-je faire de ces
» innombrables volumes, de ces niaise-
» ries sans fin, qui remplissent ma tête?
» Y trouverai-je ce qui me manque? Si
» je parcours ces pages, qu'y lirai-je? Que
» partout les hommes se sont tourmentés
» sur leur sort; que de temps en temps
» un heureux a paru, et qu'il a fait le
» désespoir du reste de la terre. » (*Une tête de mort est sur la table.*) « Et toi,
» qui sembles m'adresser un ricanement si
» terrible, l'esprit qui habitait jadis ton
» cerveau n'a-t-il pas erré comme le mien?
» n'a-t-il pas cherché la lumière, et suc-
» combé sous le poids des ténèbres? ces
» machines de tout genre que mon père
» avait rassemblées pour servir à ses vains
» travaux; ces roues, ces cylindres, ces
» leviers, me révéleront-ils le secret de
» la nature? Non, elle est mystérieuse,
» bien qu'elle semble se montrer au jour,
» et ce qu'elle veut cacher, tous les efforts
» de la science ne l'arracheront jamais de
» son sein.

» C'est donc vers toi que mes regards
» sont attirés, liqueur empoisonnée! Toi
» qui donnes la mort, je te salue comme
» une pâle lueur dans la forêt sombre. En

» toi j'honore la science et l'esprit de l'hom-
» me. Tu es la plus douce essence des sucs
» qui procurent le sommeil. Tu contiens
» toutes les forces qui tuent. Viens à mon
» secours. Je sens déjà l'agitation de mon
» esprit qui se calme; je vais m'élancer
» dans la haute mer. Les flots limpides
» brillent comme un miroir à mes pieds.
» Un nouveau jour m'appelle vers l'autre
» bord. Un char de feu plane déjà sur ma
» tête; j'y vais monter; je saurai parcourir
» les sphères éthérées; et goûter les délices
» des cieux.

» Mais dans mon abaissement, comment
» les mériter? Oui, je le puis; si je l'ose,
» si j'enfonce avec courage ces portes de
» la mort devant lesquelles chacun passe en
» frémissant. Il est temps de montrer la di-
» gnité de l'hommme. Il ne faut plus qu'il
» tremble au bord de cet abyme, où son ima-
» gination se condamne elle-même à ses
» propres tourmens, et dont les flammes
» de l'enfer semblent défendre l'approche.
» C'est dans cette coupe d'un pur cris-
» tal, que je vais verser le poison mortel.
» Hélas! jadis elle servait pour un autre
» usage : on la passait de main en main
» dans les joyeux festins de nos pères, et le

» convive en la prenant célébrait en vers
» sa beauté. Coupe dorée! tu me rappelles
» les nuits bruyantes de ma jeunesse. Je
» ne t'offrirai plus à mon voisin; je ne
» vanterai plus l'artiste qui sut t'embellir.
» Une liqueur sombre te remplit; je l'ai
» préparée, je la choisis. Ah! qu'elle soit
» pour moi la libation solennelle que je
» consacre au matin d'une nouvelle vie! »

Au moment où Faust va prendre le poison, il entend les cloches qui annoncent dans la ville le jour de Pâques, et les chœurs qui, dans l'église voisine, célèbrent cette sainte fête.

LE CHOEUR.

« Le Christ est ressuscité. Que les mor-
» tels dégénérés, faibles et tremblans s'en
» réjouissent.

FAUST.

» Comme le bruit imposant de l'airain
» m'ébranle jusqu'au fond de l'âme!
» Quelles voix pures font tomber la coupe
» empoisonnée de ma main? Annoncez-
» vous, cloches retentissantes, la première
» heure du jour de Pâques? Vous, chœur,
» célébrez-vous déjà les chants consola-

» teurs, ces chants que, dans la nuit du
» tombeau, les anges firent entendre
» quand ils descendirent du Ciel pour com-
» mencer la nouvelle alliance? »

Le chœur répète une seconde fois : Le Christ, etc.

FAUST.

« Chants célestes, puissans et doux,
» pourquoi me cherchez-vous dans la
» poussière? faites-vous entendre aux hu-
» mains que vous pouvez consoler. J'é-
» coute le message que vous m'apportez,
» mais la foi me manque pour y croire. Le
» miracle est l'enfant chéri de la foi. Je ne
» puis m'élancer dans la sphère d'où votre
» auguste nouvelle est descendue; et ce-
» pendant accoutumé dès l'enfance à ces
» chants, ils me rappellent à la vie. Autre-
» fois un rayon de l'amour divin descen-
» dait sur moi pendant la solennité tran-
» quille du dimanche. Le bourdonnement
« sourd de la cloche remplissait mon âme
» du pressentiment de l'avenir, et ma prière
» était une jouissance ardente. Cette
» même cloche annonçait aussi les jeux
» de la jeunesse, et la fête du printemps.
» Le souvenir ranime en moi les senti-

» mens enfantins qui nous détournent de
» la mort. Oh ! faites-vous entendre
» encore, chants célestes ! la terre m'a
» reconquis. »

Ce moment d'exaltation ne dure pas ; Faust est un caractère inconstant, les passions du monde le reprennent. Il cherche à les satisfaire, il souhaite de s'y livrer : et le diable, sous le nom de Méphistophélès, vient et lui promet de le mettre en possession de toutes les jouissances de la terre, mais en même temps il sait le dégoûter de toutes, car la vraie méchanceté dessèche tellement l'âme, qu'elle finit par inspirer une indifférence profonde pour les plaisirs aussi bien que pour les vertus.

Méphistophélès conduit Faust chez une sorcière, qui tient à ses ordres des animaux moitié singes et moitié chats (*Meer-katzen*). On peut considérer cette scène, à quelques égards, comme la parodie des Sorcières de Macbeth. Les Sorcières de Macbeth chantent des paroles mystérieuses, dont les sons extraordinaires font déjà l'effet d'un sortilége ; les Sorcières de Goëthe prononcent aussi des mots bizarres, dont les consonnances sont artistement multipliées ; ces mots excitent l'imagina-

tion à la gaîté, par la singularité même de leur structure, et le dialogue de cette scène qui ne serait que burlesque en prose, prend un caractère plus relevé par le charme de la poésie.

On croit découvrir en écoutant le langage comique de ces chats-singes, quelles seraient les idées des animaux s'ils pouvaient les exprimer, quelle image grossière et ridicule ils se feraient de la nature et de l'homme.

Il n'y a guères d'exemples dans les pièces françaises de ces plaisanteries fondées sur le merveilleux, les prodiges, les sorcières, les métamorphoses, etc. : c'est jouer avec la nature, comme dans la comédie de mœurs on joue avec les hommes. Mais il faut, pour se plaire à ce comique, n'y point appliquer le raisonnement, et regarder les plaisirs de l'imagination comme un jeu libre et sans but. Néanmoins ce jeu n'en est pas pour cela plus facile, car les barrières sont souvent des appuis; et quand on se livre en littérature à des inventions sans bornes, il n'y a que l'excès et l'emportement même du talent, qui puisse leur donner quelque mérite; l'u-

nion du bizarre et du médiocre ne serait pas tolérable.

Méphistophélès conduit Faust dans les sociétés des jeunes gens de toutes les classes, et subjugue de différentes manières, les divers esprits qu'il rencontre. Il ne les subjugue jamais par l'admiration, mais par l'étonnement. Il captive toujours par quelque chose d'inattendu et de dédaigneux dans ses paroles et dans ses actions; car la plupart des hommes vulgaires font d'autant plus de cas d'un esprit supérieur qu'il ne se soucie pas d'eux. Un instinc secret leur dit que celui qui les méprise voit juste.

Un écolier de Leipsick, sortant de la maison maternelle, et niais comme on peut l'être à cet âge dans les bons pays de l'Allemagne, vient consulter Faust sur ses études; Faust prie Méphistophélès de se charger de lui répondre. Il revêt la robe de docteur, et pendant qu'il attend l'écolier, il exprime seul son dédain pour Faust. « Cet homme, » dit-il, « ne sera jamais » qu'à demi pervers, et c'est en vain qu'il » se flatte de parvenir à l'être entière- » ment. » En effet une maladresse causée par des regrets invincibles entrave les hon-

nêtes gens quand ils se détournent de leur route naturelle, et les hommes radicalement mauvais se moquent de ces candidats du vice qui ont bonne intention de faire le mal, mais qui sont sans talent pour l'accomplir.

Enfin l'écolier se présente et rien n'est plus naïf que l'empressement gauche et confiant de ce jeune Allemand qui arrive pour la première fois dans une grande ville, disposé à tout, et ne connaissant rien, ayant peur et envie de chaque chose qu'il voit; désirant de s'instruire, souhaitant fort de s'amuser, et s'approchant avec un sourire gracieux de Méphistophélès, qui le reçoit d'un air froid et moqueur; le contraste entre la bonhomie toute en dehors de l'un et l'insolence contenue de l'autre, est admirablement spirituel.

Il n'y a pas une connaissance que l'écolier ne voulût acquérir, et ce qu'il lui convient d'apprendre, dit-il, c'est la science et la nature. Méphistophélès le félicite de la précision de son plan d'étude. Il s'amuse à décrire les quatre facultés : la jurisprudence, la médecine, la philosophie, et la théologie, de manière à embrouiller la tête de l'écolier pour toujours. Méphisto-

phélès lui fait mille argumens divers que l'écolier approuve tous les uns après les autres, mais dont la conclusion l'étonne, parce qu'il s'attend au sérieux et que le Diable plaisante toujours. L'écolier de bonne volonté se prépare à l'admiration, et le résultat de tout ce qu'il entend n'est qu'un dédain universel. Méphistophélès convient lui-même que le doute vient de l'enfer, et que les Démons sont *ceux qui nient;* mais il exprime le doute avec un ton décidé, qui, mêlant l'arrogance du caractère à l'incertitude de la raison, ne laisse de consistance qu'aux mauvais penchans. Aucune croyance, aucune opinion, ne reste fixe dans la tête après avoir entendu Méphistophélès, et l'on s'examine soi-même pour savoir s'il y a quelque chose de vrai dans ce monde, ou si l'on ne pense que pour se moquer de tous ceux qui croient penser.

« Ne doit-il pas toujours y avoir une idée » dans un mot, » dit l'écolier. — « Oui, » si cela se peut, » répond Méphistophélès, » mais il ne faut pourtant pas trop se tour- » menter là-dessus; car là où les idées » manquent, les mots viennent à propos » pour y suppléer. »

L'écolier quelquefois ne comprend pas Méphistophélès, mais n'en a que plus de respect pour son génie. Avant de le quitter, il le prie d'écrire quelques lignes sur son *album*, c'est le livre dans lequel, selon les bienveillans usages de l'Allemagne, chacun se fait donner une marque de souvenir par ses amis. Méphistophélès écrit ce que Satan a dit à Eve pour l'engager à manger le fruit de l'arbre de vie. *Vous serez comme Dieu, connaissant le bien et le mal.* « Je peux bien, » se dit-il à lui-même, « emprunter cette ancienne » sentence à mon cousin le serpent, il y » a long-temps qu'on s'en sert dans ma » famille. » L'écolier prend son livre et s'en va parfaitement satisfait.

Faust s'ennuie, et Méphistophélès lui conseille de devenir amoureux. Il le devient en effet d'une jeune fille du peuple, tout-à-fait innocente et naïve, qui vit dans la pauvreté avec sa vieille mère. Méphistophélès, pour introduire Faust auprès d'elle, imagine de faire connaissance avec une de ses voisines, Marthe, chez laquelle la jeune Marguerite va quelquefois. Cette femme a son mari dans les pays étrangers, et se désole de n'en point recevoir de nouvelles,

elle serait bien triste de sa mort, mais au moins voudrait-elle en avoir la certitude; et Méphistophélès adoucit singulièrement sa douleur, en lui promettant un extrait mortuaire de son époux, bien en règle, qu'elle pourra, suivant la coutume, faire publier dans la gazette.

La pauvre Marguerite est livrée à la puissance du mal, l'esprit infernal s'acharne sur elle et la rend coupable sans lui ôter cette droiture de cœur qui ne peut trouver de repos que dans la vertu. Un méchant habile se garde bien de pervertir en entier les honnêtes gens qu'il veut gouverner : car son ascendant sur eux se compose des fautes et des remords qui les troublent tour à tour. Faust, aidé par Méphistophélès, séduit cette jeune fille, singulièrement simple d'esprit et d'âme. Elle est pieuse, bien qu'elle soit coupable, et seule avec Faust, elle lui demande s'il a de la religion. — « Mon enfant, » lui dit-il, « tu » le sais, je t'aime. Je donnerais pour toi » mon sang et ma vie; je ne voudrais » troubler la foi de personne. N'est-ce » pas là tout ce que tu peux désirer ?

MARGUERITE.

» Non, il faut croire.

FAUST.

» Le faut-il ?

MARGUERITE.

» Ah! si je pouvais quelque chose sur
» toi! tu ne respectes pas assez les saints
» sacremens.

FAUST.

» Je les respecte.

MARGUERITE.

» Mais sans en approcher; depuis long-
» temps tu ne t'es point confessé; tu n'as
» point été à la messe; crois-tu en Dieu ?

FAUST.

» Ma chère amie, qui ose dire : Je crois
» en Dieu ? — Si tu fais cette question aux
» prêtres et aux sages, ils répondront
» comme s'ils voulaient se moquer de celui
» qui les interroge.

MARGUERITE.

» Ainsi donc, tu ne crois rien.

FAUST.

» N'interprète pas mal ce que je dis,
» charmante créature : qui peut nommer

» la Divinité et dire je la conçois ? qui peut
» être sensible et ne pas y croire ? Le sou-
» tien de cet univers n'embrasse-t-il pas
» toi, moi, la nature entière ? Le ciel ne
» s'abaisse-t-il pas en pavillon sur nos
» têtes ? La terre n'est-elle pas inébranlable
» sous nos pieds, et les étoiles éternelles,
» du haut de leur sphère, ne nous regar-
» dent-elles pas avec amour ? Tes yeux ne
» se réfléchissent-ils pas dans mes yeux
» attendris ? Un mystère éternel, invisible
» et visible, n'attire-t-il pas mon cœur vers
» le tien ? Remplis ton âme de ce mystère,
» et quand tu éprouves la félicité suprême
» du sentiment, appelle-la, cette félicité,
» cœur, amour, Dieu, n'importe. Le senti-
» ment est tout, les noms ne sont qu'un vain
» bruit, une vaine fumée qui obscurcit la
» clarté des cieux. »

Ce morceau d'une éloquence inspirée ne conviendrait pas à la disposition de Faust, si dans ce moment il n'était pas meilleur, parce qu'il aime, et si l'intention de l'auteur n'avait pas été, sans doute, de montrer combien une croyance ferme et positive est nécessaire, puisque ceux mêmes que la nature a faits sensibles et bons n'en sont pas moins capables des plus

funestes égaremens, quand ce secours leur manque.

Faust se lasse de l'amour de Marguerite comme de toutes les jouissances de la vie; rien n'est plus beau, en allemand, que les vers dans lesquels il exprime tout à la fois l'enthousiasme de la science et la satiété du bonheur.

FAUST, *seul.*

« Esprit sublime! Tu m'as accordé tout
» ce que je t'ai demandé. Ce n'est pas en
» vain que tu as tourné vers moi ton vi-
» sage entouré de flammes; tu m'as donné
» la magique nature pour empire, tu m'as
» donné la force de la sentir et d'en jouir.
» Ce n'est pas une froide admiration que
» tu m'as permise, mais une intime con-
» naissance, et tu m'as fait pénétrer dans
» le sein de l'univers, comme dans celui
» d'un ami; tu as conduit devant moi la
» troupe variée des vivans, et tu m'as ap-
» pris à connaître mes frères dans les ha-
» bitans des bois, des airs et des eaux.
» Quand l'orage gronde dans la forêt,
» quand il déracine et renverse les pins
» gigantesques dont la chute fait retentir

» la montagne, tu me guides dans un sur
» asile, et tu me révèles les secrètes mer-
» veilles de mon propre cœur. Lorsque la
» lune tranquille monte lentement vers les
» cieux, les ombres argentées des temps
» antiques planent à mes yeux sur les ro-
» chers, dans les bois, et semblent m'a-
» doucir le sévère plaisir de la méditation.
» Mais je le sens, hélas! l'homme ne
» peut atteindre à rien de parfait; à côté
» de ces délices qui me rapprochent des
» dieux, il faut que je supporte ce com-
» pagnon froid, indifférent, hautain, qui
» m'humilie à mes propres yeux, et d'un
» mot réduit au néant tous les dons que tu
» m'as faits. Il allume dans mon sein un feu
» désordonné qui m'attire vers la beauté;
» je passe avec ivresse du désir au bon-
» heur; mais au sein du bonheur même,
» bientôt un vague ennui me fait regretter
» le désir. »

L'histoire de Marguerite serre douloureusement le cœur. Son état vulgaire, son esprit borné, tout ce qui la soumet au malheur, sans qu'elle puisse y résister, inspire encore plus de pitié pour elle.

Goëthe, dans ses romans et dans ses pièces, n'a presque jamais donné des qualités supérieures aux femmes, mais il peint à merveille le caractère de faiblesse qui leur rend la protection si nécessaire. Marguerite veut recevoir chez elle Faust à l'insu de sa mère, et donne à cette pauvre femme, d'après le conseil de Méphistophélès, une potion assoupissante qu'elle ne peut supporter, et qui la fait mourir. La coupable Marguerite devient grosse, sa honte est publique, tout le quartier qu'elle habite la montre au doigt. Le déshonneur semble avoir plus de prise sur les personnes d'un rang élevé, et peut-être cependant est-il encore plus redoutable dans la classe du peuple. Tout est si tranché, si positif, si irréparable parmi les hommes qui n'ont pour rien des paroles nuancées. Goëthe saisit admirablement ces mœurs, tout à la fois si près et si loin de nous; il possède au suprême degré l'art d'être parfaitement naturel dans mille natures différentes.

Valentin, soldat, frère de Marguerite, arrive de la guerre pour la revoir; et quand il apprend sa honte, la souffrance qu'il éprouve, et dont il rougit, se trahit par

un langage âpre et touchant tout à la fois. L'homme dur en apparence, et sensible au fond de l'âme, cause une émotion inattendue et poignante. Goëthe a peint avec une admirable vérité le courage qu'un soldat peut employer contre la douleur morale, contre cet ennemi nouveau qu'il sent en lui-même, et que ses armes ne sauraient combattre. Enfin, le besoin de la vengeance le saisit, et porte vers l'action tous les sentimens qui le dévoraient intérieurement. Il rencontre Méphistophélès et Faust au moment où ils vont donner un concert sous les fenêtres de sa sœur. Valentin provoque Faust, se bat avec lui, et reçoit une blessure mortelle. Ses adversaires disparaissent pour éviter la fureur du peuple.

Marguerite arrive, demande qui est là tout sanglant sur la terre. Le peuple lui répond : *Le fils de ta mère.* Et son frère en mourant lui adresse des reproches plus terribles et plus déchirans que jamais la langue policée n'en pourrait exprimer. La dignité de la tragédie ne saurait permettre d'enfoncer si avant les traits de la nature dans le cœur.

Méphistophélès oblige Faust à quitter la ville, et le désespoir que lui fait éprouver

le sort de Marguerite intéresse à lui de nouveau.

« Hélas! » s'écrie Faust, « elle eût été » si facilement heureuse ; une simple ca- » bane dans une vallée des Alpes, quel- » ques occupations domestiques, auraient » suffi pour satisfaire ses désirs bornés, » et remplir sa douce vie ; mais moi l'en- » nemi de Dieu, je n'ai pas eu de repos » que je n'aie brisé son cœur, que je n'aie » fait tomber en ruines sa pauvre destinée. » Ainsi donc la paix doit lui être ravie » pour toujours. Il faut qu'elle soit la » victime de l'enfer. Hé bien! démon, » abrége mon angoisse, fais arriver ce qui » doit arriver. Que le sort de cette infor- » tunée s'accomplisse, et précipite-moi » du moins avec elle dans l'abîme. »

L'amertume et le sang-froid de la réponse de Méphistophélès sont vraiment diaboliques.

« Comme tu t'enflammes, » lui dit-il, « comme tu bouillonnes! Je ne sais com- » ment te consoler, et sur mon honneur » je me donnerais au diable, si je ne l'étais » pas moi-même : mais penses-tu donc, » insensé, que, parce que ta pauvre tête » ne voit plus d'issue, il n'y en ait plus

» véritablement? Vive celui qui sait tout
» supporter avec courage! Je t'ai déjà ren-
» du pas mal semblable à moi, et songe,
» je t'en prie, qu'il n'y a rien de plus fas-
» tidieux dans ce monde qu'un diable qui
» se désespère. »

Marguerite va seule à l'église, l'unique refuge qui lui reste : une foule immense remplit le temple, et le service des morts est célébré dans ce lieu solennel. Marguerite est couverte d'un voile : elle prie avec ardeur; et lorsqu'elle commence à se flatter de la miséricorde divine, le mauvais esprit lui parle d'une voix basse, et lui dit : —

« Te souviens-tu, Marguerite, de ce
» temps où tu venais ici te prosterner de-
» vant l'autel? tu étais alors pleine d'in-
» nocence, tu balbutiais timidement les
» psaumes, et Dieu régnait dans ton cœur.
» Marguerite, qu'as-tu fait? Que de
» crimes tu as commis! Viens-tu prier
» pour l'âme de ta mère, dont la mort
» pèse sur ta tête? Sur le seuil de ta porte
» vois-tu quel est ce sang? c'est celui de
» ton frère; et ne sens-tu pas s'agiter dans
» ton sein une créature infortunée qui te
» présage déjà de nouvelles douleurs? »

MARGUERITE.

» Malheur! malheur! comment échap-
» per aux pensées qui naissent dans mon
» âme et se soulèvent contre moi?

LE CHŒUR *chante dans l'église.*

» *Dies iræ, dies illa,*
» *Solvet sæclum in favillâ* (1).

LE MAUVAIS ESPRIT.

» Le courroux céleste te menace, Mar-
» guerite, les trompettes de la résurrection
» retentissent, les tombeaux s'ébranlent,
» et ton cœur va se réveiller pour sentir
» les flammes éternelles.

MARGUERITE.

» Ah! si je pouvais m'éloigner d'ici,
» les sons de cet orgue m'empêchent de
» respirer, et les chants des prêtres font
» pénétrer dans mon âme une émotion
» qui la déchire.

---

(1) Il viendra le jour de la colère, et le siècle sera réduit en cendre.

LE CHŒUR.

„ *Judex ergo cùm sedebit,*
„ *Quidquid latet apparebit,*
„ *Nil inultum remanebit* (1).

MARGUERITE.

» On dirait que ces murs se rapprochent
» pour m'étouffer ; la voûte du temple
» m'oppresse : de l'air ! de l'air !

LE MAUVAIS ESPRIT.

» Cache-toi ; le crime et la honte te
» poursuivent. Tu demandes de l'air et
» de la lumière, misérable ! qu'en espères-
» tu ?

LE CHŒUR.

„ *Quid sum miser tunc dicturus ?*
„ *Quem patronum rogaturus ?*
„ *Cùm vix justus sit securus* (2) *?*

LE MAUVAIS ESPRIT.

» Les Saints détournent leur visage de

---

(1) Quand le Juge suprême paraîtra, il découvrira tout ce qui est caché, et rien ne pourra demeurer impuni.

(2) Malheureux, que dirai-je alors ? A quel protecteur m'adresserai-je, lorsqu'à peine le juste peut se croire sauvé ?

» ta présence ; ils rougiraient de tendre
» leurs mains pures vers toi.

LE CHŒUR.

» *Quid sum miser tunc dicturus* (1) ? »

Marguerite crie au secours et s'évanouit.

Quelle scène ! Cette infortunée qui, dans l'asile de la consolation, trouve le désespoir : cette foule rassemblée priant Dieu avec confiance, tandis qu'une malheureuse femme, dans le temple même du Seigneur, rencontre l'esprit de l'enfer. Les paroles sévères de l'hymne sainte sont interprétées par l'inflexible méchanceté du mauvais génie. Quel désordre dans le cœur ! que de maux entassés sur une faible et pauvre tête ! et quel talent que celui qui sait ainsi représenter à l'imagination ces momens où la vie s'allume en nous comme un feu sombre, et jette sur nos jours passagers la terrible lueur de l'éternité des peines.

Méphistophélès imagine de transporter Faust dans le sabbat des sorcières pour le distraire de ses peines ; et il y a là une scène dont il est impossible de donner l'idée, quoiqu'il s'y trouve un grand nombre

(1) Malheureux ! que dirai-je alors ?

de pensées à retenir : ce sont vraiment les Saturnales de l'esprit que cette fête du sabbat. La marche de la pièce est suspendue par cet intermède, et plus on trouve la situation forte, plus il est impossible de se soumettre même aux inventions du génie, lorsqu'elles interrompent ainsi l'intérêt. Au milieu du tourbillon de tout ce qu'on peut imaginer et dire, quand les images et les idées se précipitent, se confondent, et semblent retomber dans les abîmes dont la raison les a fait sortir, il vient une scène qui se rattache à la situation d'une manière terrible. Les conjurations de la magie font apparaître divers tableaux, et tout à coup Faust s'approche de Méphistophélès, et lui dit : « Ne vois-tu pas là-bas une jeune » fille belle et pâle, qui se tient seule dans » l'éloignement? Elle s'avance lentement, » ses pieds semblent attachés l'un à l'autre; » ne trouves-tu pas qu'elle ressemble à » Marguerite?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

» C'est un effet de la magie, rien qu'une » illusion. Il n'est pas bon d'y arrêter tes » regards. Ces yeux fixes glacent le sang » des hommes. C'est ainsi que la tête de

» Méduse changeait jadis en pierre ceux
» qui la considéraient.

FAUST.

» Il est vrai que cette image a les yeux
» ouverts comme un mort à qui la main
» d'un ami ne les aurait pas fermés. Voi-
» là le sein sur lequel j'ai reposé ma tête;
» voilà les charmes que mon cœur a pos-
» sédés.

MÉPHISTOPHÉLÈS.

» Insensé! tout cela n'est que de la
» sorcellerie; chacun, dans ce fantôme,
» croit voir sa bien-aimée.

FAUST.

» Quel délire! quelle souffrance! Je
» ne peux m'éloigner de ce regard; mais
» autour de ce beau cou, que signifie ce
» collier rouge, large comme le tranchant
» d'un couteau?

MÉPHISTOPHÉLÈS.

» C'est vrai : mais qu'y veux-tu faire?
» Ne t'abîme pas dans tes rêveries; viens
» sur cette montagne, on t'y prépare une
» fête. Viens. »

Faust apprend que Marguerite a tué l'enfant qu'elle a mis au jour, espérant ainsi se dérober à la honte. Son crime a été découvert; on l'a mise en prison, et le lendemain elle doit périr sur l'échafaud. Faust maudit Méphistophélès avec fureur; Méphistophélès accuse Faust avec sang-froid, et lui prouve que c'est lui qui a désiré le mal, et qu'il ne l'a aidé que parce qu'il l'avait appelé. Une sentence de mort est portée contre Faust, parce qu'il a tué le frère de Marguerite. Néanmoins il s'introduit en secret dans la ville, obtient de Méphistophélès les moyens de délivrer Marguerite, et pénètre de nuit dans son cachot, dont il a dérobé les clefs.

Il l'entend de loin murmurer une chanson qui prouve l'égarement de son esprit; les paroles de cette chanson sont très-vulgaires, et Marguerite était naturellement pure et délicate. On peint d'ordinaire les folles comme si la folie s'arrangeait avec les convenances et donnait seulement le droit de ne pas finir les phrases commencées, et de briser à propos le fil des idées; mais cela n'est pas ainsi : le véritable désordre de l'esprit se montre presque toujours sous des formes étrangères à la cause même

de la folie, et la gaîté des malheureux est bien plus déchirante que leur douleur.

Faust entre dans la prison : Marguerite croit qu'on vient la chercher pour la conduire à la mort.

MARGUERITE, *se soulevant de son lit de paille, s'écrie :*

« Ils viennent! ils viennent! Oh! que » la mort est amère!

FAUST, *bas.*

» Doucement, doucement, je vais te » délivrer. (*Il s'approche d'elle pour briser ses fers.*)

MARGUERITE.

» Si tu es un homme, mon désespoir te » touchera.

FAUST.

» Plus bas, plus bas; tu éveilleras la » garde par tes cris.

MARGUERITE *se jette à genoux.*

» Qui t'a donné, barbare, cette puis- » sance sur moi? Il n'est que minuit : » pourquoi viens-tu déjà me chercher? » Aie pitié de mes larmes, laisse-moi vivre

» encore : demain matin, n'est-ce pas as-
» sez tôt? (*Marguerite se relève.*) Je suis
» pourtant si jeune, si jeune; et dois-je
» déjà mourir? J'étais belle aussi : c'est
» ce qui a fait ma perte. Mon ami était alors
» près de moi : il est maintenant bien loin.
» Les fleurs de ma guirlande sont disper-
» sées. Ne me prends pas la main avec tant
» de violence. Ménage-moi. Ne me laisse
» pas pleurer en vain. Jamais, jusqu'à ce
» jour, je ne t'ai vu.

FAUST.

» Comment supporter sa douleur!

MARGUERITE.

» Je suis tout-à-fait en ton pouvoir.
» Seulement laisse-moi allaiter mon en-
» fant; je l'ai pressé sur mon cœur toute
» la nuit. Ils me l'ont ôté pour m'affliger.
» Nont-ils pas prétendu que je l'avais
» tué? Jamais je ne redeviendrai ce que
» j'étais. N'ont-ils pas chanté des chan-
» sons contre moi, ces méchans! que vou-
» laient-ils donc dire?

FAUST *se jette à ses pieds.*

» Ton amant est à tes pieds; il vient ou-

» vrir les portes de cette horrible prison.

MARGUERITE.

» Oui, mettons-nous a genoux; appe-
» lons les saints à notre secours. Les cris
» de l'enfer se font entendre, et les mau-
» vais génies nous attendent sur le seuil
» de mon cachot.

FAUST.

» Marguerite! Marguerite!

MARGUERITE, *attentive.*

» C'était la voix de mon ami. (*Elle se*
» *précipite vers Faust, et ses fers tom-*
» *bent.*) Où est-il? Je l'ai entendu map-
» peler, Je suis libre. Personne ne pourra
» plus me retenir en prison. Je m'appuierai
» sur son bras, Je me reposerai sur son
» sein. Il appelle Marguerite: il est là, de-
» vant la porte. Au milieu des hurlemens
» de l'impitoyable mort, j'entends la douce
» et touchante harmonie de sa voix!

FAUST.

» Oui, c'est moi, Marguerite!

MARGUERITE.

» C'est toi: dis-le encore une fois. (*Elle*

» *le serre contre son cœur.*) C'est lui!
» c'est lui!

» Qu'est devenue l'angoisse des fers et
» de l'échafaud? C'est toi! Je suis sauvée!
» J'aperçois devant moi la route où je te
» vis pour la première fois, le jardin si
» riant où Marthe et moi nous t'attendions.

FAUST.

» Viens, viens.

MARGUERITE.

» Il m'est si doux de rester quand tu
» demeures! Ah! ne t'éloigne pas!

FAUST.

» Hâte-toi, nous paierions bien cher
» le moindre retard.

MARGUERITE.

» Quoi! tu ne réponds point à mes em-
» brassemens? Mon ami, il y a si peu de
» temps que nous nous sommes quittés!
» as-tu donc déjà désappris à me serrer
» contre ton cœur? Jadis tes paroles, tes
» regards appelaient sur moi tout le Ciel!
» Embrasse-moi, de grâce, embrasse-
» moi! Ton cœur est donc froid et muet?

» Qu'as-tu fait de ton amour? qui me l'a
» ravi?

FAUST.

» Viens, suis-moi, chère amie : prends
» courage : je t'aime avec transport; mais
» suis-moi, c'est ma seule prière.

MARGUERITE.

» Es-tu bien Faust? es-tu bien toi?

FAUST.

» Oui, sans doute; oui, viens.

MARGUERITE.

» Tu me délivres de mes chaînes, tu me
» reprends de nouveau dans tes bras. D'où
» vient que tu n'as pas horreur de Marguerite? Sais-tu bien, mon ami, sais-tu
» bien qui tu délivres?

FAUST.

» Viens, viens; déjà la nuit est moins
» profonde.

MARGUERITE.

» Ma mère! c'est moi qui l'ai tuée! Mon
» enfant! c'est moi qui l'ai noyé! N'ap-
» partenait-il pas à toi comme à moi?

» Est-il donc vrai, Faust, que je te vois? » N'est-ce pas un rêve? Donne moi ta » main, ta main chérie. Oh! Ciel! elle est » humide. Essuie-la. Je crois qu'il y a du » sang! Cache moi ton épée; où est mon » frère? je t'en prie, cache-là moi!

FAUST.

» Laisse donc dans l'oubli l'irréparable » passé; tu me fais mourir.

MARGUERITE.

» Non, il faut que tu restes. Je veux te » décrire les tombeaux que tu feras pré- » parer dès demain. Il faut donner la » meilleure place à ma mère; mon frère » doit être près d'elle. Moi, tu me mettras » un peu plus loin; mais cependant pas » trop loin, et mon enfant à droite sur » mon sein: mais personne ne doit repo- » ser à mes côtés. J'aurais voulu que tu » fusses près de moi; mais c'était un » bonheur doux et pur, il ne m'appartient » plus. Je me sens entraînée vers toi; et » il me semble que tu me repousses avec » violence: cependant tes regards sont » pleins de tendresse et de bonté.

FAUST.

» Ah! si tu me reconnais, viens.

MARGUERITE.

» Où donc irais-je?

FAUST.

» Tu seras libre.

MARGUERITE.

» La tombe est là dehors. La mort épie
» mes pas. Viens; mais conduis-moi dans
» la demeure éternelle; je ne puis aller que
» là. Tu veux partir? Oh! mon ami, si
» je pouvais.....

FAUST.

» Tu le peux, si tu le veux; les portes
» sont ouvertes.

MARGUERITE.

» Je n'ose pas sortir; il n'est plus pour
» moi d'espérance. Que me sert-il de fuir?
» Mes persécuteurs m'attendent. Mendier
» est si misérable; et surtout avec une
» mauvaise conscience! Il est triste aus-
» si d'errer dans l'étranger; et d'ailleurs
» partout ils me saisiront.

FAUST.

» Je resterai près de toi.

MARGUERITE.

» Vite, vite, sauve ton pauvre enfant.
» Pars, sur le chemin qui borde le ruis-
» seau; traverse le sentier qui conduit à
» la forêt; à gauche, près de l'écluse,
» dans l'étang, saisis-le tout de suite : il ten-
» dra ses mains vers le Ciel; des convul-
» sions les agitent. Sauve-le! sauve-le!

FAUST.

» Reprends tes sens; encore un pas, et
» tu n'as plus rien à craindre.

MARGUERITE.

» Si seulement nous avions déjà passé la
» montagne..... L'air est si froid près de
» la fontaine. Là, ma mère est assise
» sur un rocher, et sa vieille tête est bran-
» lante. Elle ne m'appelle pas; elle ne me
» fait pas signe de venir : seulement ses
» yeux sont appesantis, elle ne s'éveillera
» plus. Autrefois nous nous réjouissions
» quand elle dormait... Ah! quel souvenir!

FAUST.

» Puisque tu n'écoutes pas mes prières,
» je veux t'entraîner malgré toi.

MARGUERITE.

» Laisse-moi. Non, je ne souffrirai point
» la violence; ne me saisis pas ainsi avec
» ta force meurtrière. Ah! je n'ai que trop
» fait ce que tu as voulu.

FAUST.

» Le jour paraît, chère amie! chère
» amie!

MARGUERITE.

» Oui, bientôt il fera jour; mon der-
» nier jour pénètre dans ce cachot; il vient
» pour célébrer mes noces éternelles : ne
» dis à personne que tu as vu Margue-
» rite cette nuit. Malheur à ma couronne,
» elle est flétrie : nous nous reverrons,
» mais non pas dans les fêtes. La foule va
» se presser, le bruit sera confus; la place,
» les rues suffiront à peine à la multi-
» tude. La cloche sonne, le signal est
» donné. Ils vont lier mes mains, bander
» mes yeux; je monterai sur l'échafaud
» sanglant, et le tranchant du fer tom-

» bera sur ma tête.... Ah! le monde est
» déjà silencieux comme le tombeau.

FAUST.

» Ciel! pourquoi donc suis-je né?

MÉPHISTOPHÉLÈS *paraît à la porte.*

» Hâtez-vous, ou vous êtes perdus:
» vos délais, vos incertitudes sont fu-
» nestes; mes cheveux frissonnent, le
» froid du matin se fait sentir.

MARGUERITE.

» Qui sort ainsi de la terre? C'est lui,
» c'est lui; renvoyez-le. Que ferait-il
» dans le saint lieu? C'est moi qu'il veut
» enlever.

FAUST

» Il faut que tu vives.

MARGUERITE.

» Tribunal de Dieu, je m'abandonne
» à toi!

MÉPHISTOPHÉLÈS *à Faust.*

» Viens, viens, ou je te livre à la mort
» avec elle.

MARGUERITE.

» Père céleste, je suis à toi; et vous, » anges, sauvez-moi; troupes sacrées, » entourez-moi, défendez-moi. Faust, » c'est ton sort qui m'afflige....

MÉPHISTOPHÉLÈS.

» Elle est jugée.

(*Des voix du Ciel s'écrient :*)

» Elle est sauvée.

MÉPHISTOPHÉLÈS. (*à Faust.*)

» Suis-moi.

(*Méphistophélès disparaît avec Faust; on entend encore dans le fond du cachot la voix de Marguerite qui rappelle vainement son ami :*)

» Faust! Faust! »

La pièce est interrompue après ces mots. L'intention de l'auteur est sans doute que Marguerite périsse, et que Dieu lui pardonne; que la vie de Faust soit sauvée, mais que son âme soit perdue.

Il faut suppléer par l'imagination au charme qu'une très-belle poésie doit ajou-

ter aux scènes que j'ai essayé de traduire; il y a toujours dans l'art de la versification un genre de mérite reconnu de tout le monde, et qui est indépendant du sujet auquel il est appliqué. Dans la pièce de Faust, le rhythme change suivant la situation, et la variété brillante qui en résulte est admirable. La langue allemande présente un plus grand nombre de combinaisons que la nôtre, et Goëthe semble les avoir toutes employées pour exprimer, avec les sons comme avec les images, la singulière exaltation d'ironie et d'enthousiasme, de tristesse et de gaîté qui l'a porté à composer cet ouvrage. Il serait véritablement trop naïf de supposer qu'un tel homme ne sache pas toutes les fautes de goût qu'on peut reprocher à sa pièce; mais il est curieux de connaître les motifs qui l'ont déterminé à les y laisser ou plutôt à les y mettre.

Goëthe ne s'est astreint dans cet ouvrage à aucun genre; ce n'est ni une tragédie, ni un roman. L'auteur a voulu abjurer dans cette composition toute manière sobre de penser et d'écrire : on y trouverait quelques rapports avec Aristophane, si des traits du pathétique de Shakespeare n'y mê-

laient des beautés d'un tout autre genre. Faust étonne, émeut, attendrit, mais il ne laisse pas une douce impression dans l'âme. Quoique la présomption et le vice y soient cruellement punis, on ne sent pas dans cette punition une main bienfaisante : on dirait que le mauvais principe dirige lui-même la vengeance contre le crime qu'il fait commettre ; et le remords, tel qu'il est peint dans cette pièce, semble venir de l'enfer aussi bien que la faute.

La croyance aux mauvais esprits se retrouve dans un grand nombre de poésies allemandes ; la nature du nord s'accorde assez bien avec cette terreur ; il est donc beaucoup moins ridicule en Allemagne, que cela ne le serait en France, de se servir du diable dans le fictions. A ne considérer toutes ces idées que sous le rapport littéraire, il est certain que notre imagination se figure quelque chose qui répond à l'idée d'un mauvais génie, soit dans le cœur humain, soit dans la nature : l'homme fait quelquefois du mal d'une manière pour ainsi dire désintéressée, sans but et même contre son but, et seulement pour satisfaire une certaine âpreté intérieure qui donne le besoin de nuire. Il y avait à côté

des divinités du paganisme d'autres divinités de la race des Titans, qui représentaient les forces révoltées de la nature; et dans le christianisme, on dirait que les mauvais penchans de l'âme sont personnifiées sous la forme des démons.

Il est impossible de lire Faust sans qu'il excite la pensée de mille manières différentes : on se querelle avec l'auteur, on l'accuse, on le justifie : mais il fait réfléchir sur tout, et, pour emprunter le langage d'un savant naïf du moyen âge, *sur quelque chose de plus que tout* (1). Les critiques dont un tel ouvrage doit être l'objet, sont faciles à prévoir d'avance, ou plutôt c'est le genre même de cet ouvrage qui peut encourir la censure plus encore que la manière dont il est traité; car une telle composition doit être jugée comme un rêve; et si le bon goût veillait toujours à la porte d'ivoire des songes pour les obliger à prendre la forme convenue, rarement ils frapperaient l'imagination.

La pièce de Faust cependant n'est certes pas un bon modèle. Soit qu'elle puisse être considérée comme l'œuvre du délire de

(1) De omnibus rebus et quibusdam aliis.

l'esprit ou de la satiété de la raison, il est à désirer que de telles productions, ne se renouvellent pas; mais quand un génie tel que celui de Goëthe s'affranchit de toutes les entraves, la foule de ses pensées est si grande, que de toutes parts elles dépassent et renversent les bornes de l'art.

CHAPITRE XXIV.

Luther, Attila, les fils de la Vallée, la croix sur la Baltique, le ving-quatre février, par Werner.

Depuis que Schiller est mort, et que Goëthe ne compose plus pour le théâtre, le premier des écrivains dramatiques de l'Allemagne, c'est Werner : personne n'a su mieux que lui répandre sur les tragédies le charme et la dignité de la poésie lyrique; néanmoins ce qui le rend si admirable comme poëte nuit à ses succès sur la scène. Ses pièces, d'une rare beauté, si l'on y cherche seulement des chants, des odes, des pensées religieuses et philosophiques, sont extrêmement attaquables, quand on

les juge comme des drames qui peuvent être représentés. Ce n'est pas que Werner n'ait du talent pour le théâtre, et qu'il n'en connaisse même les effets beaucoup mieux que la plupart des écrivains allemands; mais on dirait qu'il veut propager un système mystique de religion et d'amour, à l'aide de l'art dramatique, et que ses tragédies sont le moyen dont il se sert, plutôt que le but qu'il se propose.

Luther, quoique composé toujours avec cette intention secrète, a eu le plus grand succès sur le théâtre de Berlin. La réformation est un événement d'une haute importance pour le monde, et particulièrement pour l'Allemagne qui en a été le berceau. L'audace et l'héroïsme réfléchi du caractère de Luther font une vive impression, surtout dans le pays où la pensée remplit à elle seule toute l'existence : nul sujet donc ne pouvait exciter davantage l'attention des Allemands.

Tout ce qui concerne l'effet des nouvelles opinions sur les esprits est extrêment bien peint dans la pièce de Werner. La scène s'ouvre dans les mines de Saxe, non loin de Wittemberg, où demeurait Luther : le chant des mineurs captive l'imagination;

le refrain de ces chants est toujours un appel à la terre extérieure, à l'air libre, au soleil. Ces hommes vulgaires, déjà saisis par la doctrine de Luther, s'entretiennent de lui et de la réformation; et, dans leurs souterrains obscurs, ils s'occupent de la liberté de conscience, de l'examen de la vérité, enfin, de cet autre jour, de cette autre lumière qui doit pénétrer dans les ténèbres de l'ignorance.

Dans le second acte, les agens de l'électeur de Saxe viennent ouvrir la porte des couvens aux religieuses. Cette scène, qui pouvait être comique, est traitée avec une solennité touchante. Werner comprend avec son âme tous les cultes chrétiens; et s'il conçoit bien la noble simplicité du protestantisme, il sait aussi ce que les vœux au pied de la croix ont de sévère et de sacré. L'abbesse du couvent, en déposant le voile qui a couvert ses cheveux noirs dans sa jeunesse, et qui cache maintenant ses cheveux blanchis, éprouve un sentiment d'effroi, touchant et naturel, et des vers harmonieux et purs comme la solitude religieuse expriment son attendrissement. Parmi ces religieuses, il y a la femme qui doit s'unir à Luther, et c'est

dans ce moment la plus opposée de toutes à son influence.

Au nombre des beautés de cet acte, il faut compter le portrait de Charles-Quint, de ce souverain dont l'âme s'est lassée de l'empire du monde. Un gentilhomme saxon attaché à son service s'exprime ainsi sur lui : « Cet homme gigantesque, » dit-il, « ne » recèle point de cœur dans sa terrible » poitrine. La foudre de la toute-puissance » est dans sa main; mais il ne sait point » y joindre l'apothéose de l'amour. Il res- » semble au jeune aigle qui tient le globe » entier dans l'une de ses griffes, et doit » le dévorer pour sa nourriture. » Ce peu de mots annonce dignement Charles-Quint; mais il est plus facile de peindre un tel homme que de le faire parler lui-même.

Luther se fie à la parole de Charles-Quint, quoique cent ans auparavant, au concile de Constance, Jean Hus et Jérôme de Prague eussent été brûlés vifs, malgré le sauf-conduit de l'empereur Sigismond. A la veille de se rendre à Worms, où se tient la diète de l'Empire, le courage de Luther faiblit pendant quelques instans; il se sent saisi par la terreur et le découragement. Son jeune disciple lui apporte

la flûte dont il avait coutume de jouer pour ranimer ses esprits abattus; il la prend, et des accords harmonieux font rentrer dans son cœur toute cette confiance en Dieu, qui est la merveille de l'existence spirituelle. On dit que ce moment produisit beaucoup d'effet sur le théâtre de Berlin, et c'est facile à concevoir. Les paroles, quelque belles qu'elles soient, ne peuvent changer notre disposition intérieure aussi rapidement que la musique; Luther la considérait comme un art qui appartenait à la théologie, et servait puissamment à développer les sentimens religieux dans le cœur de l'homme.

Le rôle de Charles-Quint, dans la diète de Worms, n'est pas exempt d'affectation, et par conséquent il manque de grandeur. L'auteur a voulu mettre en opposition l'orgueil espagnol et la simplicité rude des Allemands; mais, sans compter que Charles-Quint avait trop de génie pour être exclusivement de tel ou tel pays, il me semble que Werner aurait dû se garder de présenter un homme d'une volonté forte, proclamant ouvertement et surtout inutilement cette volonté. Elle se dissipe, pour ainsi dire, en l'exprimant; et les souve-

rains despotiques ont toujours fait plus de peur par ce qu'ils cachaient que par ce qu'ils laissaient voir.

Werner, à travers le vague de son imagination, a l'esprit très-fin et très-observateur; mais il me semble que, dans le rôle de Charles-Quint, il a pris des couleurs qui ne sont pas nuancées comme la nature.

Un des beaux momens de la pièce de Luther, c'est lorsqu'on voit marcher à la diète, d'une part, les évêques, les cardinaux, toute la pompe enfin de la religion catholique; et de l'autre, Luther, Mélanchton, et quelques-uns des réformés leurs disciples, vêtus de noir, et chantant dans la langue nationale le cantique qui commence par ces mots : *Notre Dieu est notre forteresse.* La magnificence extérieure a été vantée souvent comme un moyen d'agir sur l'imagination; mais quand le christianisme se montre dans sa simplicité pure et vraie, la poésie du fond de l'âme l'emporte sur toutes les autres.

L'acte dans lequel se passe le plaidoyer de Luther en présence de Charles-Quint, des princes de l'empire et de la diète de Worms, commence par le discours de Luther; mais l'on n'entend que sa péro-

raison, parce qu'il est censé avoir déjà dit tout ce qui concerne sa doctrine. Après qu'il a parlé, l'on recueille les avis des princes et des députés sur son procès. Les divers intérêts qui meuvent les hommes, la peur, le fanatisme, l'ambition, sont parfaitement caractérisés dans ces avis. Un des votans, entre autres, dit beaucoup de bien de Luther et de sa doctrine; mais il ajoute en même temps « que puisque tout » le monde affirme que cela met du trou- » ble dans l'Empire, il opine, bien qu'à » regret, pour que Luther soit brûlé. » On ne peut s'empêcher d'admirer dans les ouvrages de Werner la connaissance parfaite qu'il a des hommes, et l'on voudrait que, sortant de ses rêveries, il mît plus souvent pied à terre pour développer dans ses écrits dramatiques son esprit observateur.

Luther est renvoyé par Charles-Quint, et renfermé pendant quelque temps dans la forteresse de Wartbourg, parce que ses amis, à la tête desquels était l'électeur de Saxe, l'y croyaient plus en sûreté. Il reparaît enfin dans Wittemberg, où il a établi sa doctrine, ainsi que dans tout le nord de l'Allemagne.

Vers la fin du cinquième acte Luther, au milieu de la nuit, prêche dans l'église contre les anciennes erreurs. Il annonce qu'elles disparaîtront bientôt, et que le nouveau jour de la raison va se lever. Dans ce moment, on vit, sur le théâtre de Berlin, les cierges s'éteindre par degré, et l'aurore du jour percer à travers les vitraux de la cathédrale gothique.

La pièce de Luther est si animée, si variée, qu'il est aisé de concevoir comment elle a ravi tous les spectateurs; néanmoins on est souvent distrait de l'idée principale par des singularités et des allégories qui ne conviennent ni à un sujet tiré de l'histoire, ni surtout au théâtre.

Catherine en apercevant Luther qu'elle détestait, s'écrie : — Voilà mon idéal ! — et le plus violent amour s'empare d'elle à cet instant. Werner croit qu'il y a de la prédestination dans l'amour, et que les êtres créés l'un pour l'autre doivent se reconnaître à la première vue. C'est une très-agréable doctrine métaphysique et madrigalique, mais qui ne saurait guères être comprise sur la scène; d'ailleurs, il n'y a rien de plus étrange que cette exclamation sur l'idéal adressée à Martin Luther;

car on se le représente comme un gros moine savant et scolastique, à qui ne convient guères l'expression la plus romanesque qu'on puisse emprunter à la théorie moderne des beaux-arts.

Deux anges sous la forme d'un jeune homme disciple de Luther, et d'une jeune fille amie de Catherine, semblent traverser la pièce avec des hyacinthes et des palmes, comme des symboles de la pureté et de la foi. Ces deux anges disparaissent à la fin, et l'imagination les suit dans les airs; mais le pathétique est moins pressant, quand on se sert de tableaux fantastiques pour embellir la situation; c'est un autre genre de plaisir, ce n'est plus celui qui naît des émotions de l'âme; car l'attendrissement ne peut exister sans la sympathie. L'on veut juger, sur la scène, les personnages comme des êtres existans : blâmer, approuver leurs actions, les deviner, les comprendre, et se transporter à leur place, pour éprouver tout l'intérêt de la vie réelle, sans en redouter les dangers.

Les opinions de Werner, sous le rapport de l'amour et de la religion, ne doivent pas être légèrement examinées. Ce qu'il sent est sûrement vrai pour lui; mais

comme, dans ce genre surtout, la manière de voir et les impressions de chaque individu sont différentes, il ne faut pas qu'un auteur fasse servir à propager ses opinions personnelles un art essentiellement universel et populaire.

Une autre production de Werner, bien belle et bien originale, c'est Attila. L'auteur prend l'histoire de *ce fléau de Dieu* au moment de son arrivée devant Rome. Le premier acte commence par les gémissemens des femmes et des enfans qui s'échappent d'Aquilée en cendres; et cette exposition en mouvement, non-seulement excite l'intérêt dès les premiers vers de la pièce, mais donne une idée terrible de la puissance d'Attila. C'est un art nécessaire au théâtre, que de faire juger les principaux personnages, plutôt par l'effet qu'ils produisent sur les autres, que par un portrait, quelque frappant qu'il puisse être. Un seul homme multiplié par ceux qui lui obéissent remplit d'épouvante l'Asie et l'Europe. Quelle image gigantesque de la volonté absolue ce spectacle n'offre-t-il pas!

A côté d'Attila, est une princesse de Bourgogne, Hildegonde, qui doit l'épou-

ser, et dont il se croit aimé. Cette princesse nourrit un profond sentiment de vengeance contre lui, parce qu'il a tué son père et son amant. Elle ne veut s'unir à lui que pour l'assassiner; et, par un raffinement singulier de haine, elle l'a soigné lorsqu'il était blessé, de peur qu'il ne mourût de l'honorable mort des guerriers. Cette femme est peinte comme la déesse de la guerre; ses cheveux blonds et sa tunique écarlate semblent réunir en elle l'image de la faiblesse et de la fureur. C'est un caractère mystérieux qui a d'abord un grand empire sur l'imagination; mais quand ce mystère va toujours croissant, quand le poëte laisse supposer qu'une puissance infernale s'est emparée d'elle, et que non seulement, à la fin de la pièce, elle immole Attila pendant la nuit de ses noces, mais poignarde à côté de lui son fils âgé de quatorze ans, il n'y a plus de trait de femme dans cette créature, et l'aversion qu'elle inspire l'emporte sur l'effroi qu'elle peut causer. Néanmoins, tout ce rôle d'Hildegonde est une invention originale; et, dans un poëme épique, où l'on admettrait les personnages allégoriques, cette furie sous des traits doux, attachée aux pas

d'un tyran, comme la flatterie perfide, produirait sans doute un grand effet.

Enfin il paraît, ce terrible Attila, au milieu des flammes qui ont consumé la ville d'Aquilée; il s'assied sur les ruines des palais qu'il vient de renverser, et semble à lui seul chargé d'accomplir en un jour l'œuvre des siècles. Il a comme une sorte de superstition envers lui-même, il est l'objet de son culte, il croit en lui, il se regarde comme l'instrument des décrets du Ciel, et cette conviction mêle un certain système d'équité à ses crimes. Il reproche à ses ennemis leurs fautes, comme s'il n'en avait pas commis plus qu'eux tous; il est féroce, et néanmoins c'est un barbare généreux; il est despote, et se montre pourtant fidèle à sa promesse; enfin au milieu des richesses du monde il vit comme un soldat, et ne demande à la terre que la jouissance de la conquérir.

Attila remplit les fonctions de juge dans la place publique, et là il prononce sur les délits portés devant son tribunal d'après un instinct naturel, qui va plus au fond des actions que les lois abstraites dont les décisions sont les mêmes pour tous les cas. Il condamne son ami, coupable de parjure,

l'embrasse en pleurant, mais ordonne qu'à l'instant il soit déchiré par des chevaux : l'idée d'une nécessité inflexible le dirige, et sa propre volonté lui paraît à lui-même cette nécessité. Les mouvemens de son âme ont une sorte de rapidité et de décision qui exclut toute nuance; il semble que cette âme se porte comme une force physique irrésistiblement et toute entière dans la direction qu'elle suit. Enfin on amène devant son tribunal un fratricide; et comme il a tué son frère, il se trouble, et refuse de juger le criminel. Attila, malgré tous ses forfaits, se croyait chargé d'accomplir la justice divine sur la terre, et, prêt à condamner un homme pour un attentat pareil à celui dont sa propre vie a été souillée, quelque chose qui tient du remords le saisit au fond de l'âme.

Le second acte est une peinture vraiment admirable de la Cour de Valentinien à Rome. L'auteur met en scène, avec autant de sagacité que de justesse, la frivolité du jeune empereur Valentinien, que le danger de son empire ne détourne pas de ses amusemens accoutumés; l'insolence de l'impératrice-mère, qui ne sait pas dompter la moindre de ses haines quand

il s'agit du bonheur de l'empire, et qui se prête à toutes les bassesses dès qu'un danger personnel la menace. Les courtisans infatigables dans leurs intrigues cherchent encore à se nuire les uns aux autres à la veille de la ruine de tous; et la vieille Rome est punie par un barbare de s'être montrée elle-même si tyrannique envers le monde : ce tableau est d'un poëte historien comme Tacite.

Au milieu de ces caractères si vrais, apparaît le pape Léon, personnage sublime donné par l'histoire, et la princesse Honoria, dont Attila réclame l'héritage, afin de le lui rendre. Honoria éprouve en secret un amour passionné pour le fier conquérant qu'elle n'a jamais vu, mais dont la gloire l'enflamme. On voit que l'intention de l'auteur a été de faire d'Hildegonde et d'Honoria le bon et le mauvais génie d'Attila; et déjà l'allégorie qu'on croit entrevoir dans ces personnages refroidit l'intérêt dramatique qu'ils pourraient inspirer. Cet intérêt néanmoins se relève admirablement dans plusieurs scènes de la pièce, mais surtout lorsque Attila, après avoir défait les troupes de l'empereur Valentinien, marche à Rome, et rencontre sur sa route

le pape Léon, porté sur un brancard, et précédé de la pompe sacerdotale.

Léon le somme, au nom de Dieu, de ne pas entrer dans la ville éternelle. Attila ressent tout à coup une terreur religieuse jusqu'alors étrangère à son âme. Il croit voir dans le Ciel saint Pierre qui, l'épée nue, lui défend d'avancer. Cette scène est le sujet d'un admirable tableau de Raphaël. D'un côté, le plus grand calme règne sur la figure du vieillard sans défense, entouré par d'autres vieillards qui se confient, comme lui, à la protection de Dieu; et de l'autre, l'effroi se peint sur la redoutable figure du roi des Huns; son cheval même se cabre à l'éclat de la lumière céleste, et les guerriers de l'invincible baissent les yeux devant les chevaux blancs du saint homme, qui passe sans crainte au milieu d'eux.

Les paroles du poëte expriment très-bien la sublime intention du peintre, le discours de Léon est une hymne inspirée; et la manière dont la conversion du guerrier du nord est indiquée me semble aussi vraiment belle. Attila, les yeux tournés vers le ciel et contemplant l'apparition qu'il croit voir, appelle Edé-

con, l'un des chefs de son armée et lui dit :

« Edécon, n'aperçois-tu pas là haut un » géant terrible? ne l'aperçois-tu pas là » au-dessus de la place même où le vieil- » lard s'est fait voir à la clarté du soleil?

EDÉCON.

» Je ne vois que des corbeaux qui se » précipitent en troupe sur les morts qui » vont leur servir de pâture.

ATTILA.

» Non, c'est un fantôme; c'est peut-être » l'image de celui qui peut seul absoudre » ou condamner. Le vieillard ne l'a-t-il pas » prédit? Voilà ce géant dont la tête est » dans le ciel et dont les pieds touchent la » terre; il menace de ses flammes la place » où nous sommes; il est là devant nous, » immobile; il dirige contre moi, comme » un juge, son épée flamboyante.

EDÉCON.

» Ces flammes ce sont les feux du ciel » qui dorent dans ce moment les coupoles » des temples de Rome.

ATTILA.

» Oui, c'est un temple d'or, orné de
» perles, qu'il porte sur sa tête blanchie;
» d'une main il tient l'épée flamboyante, et
» de l'autre deux clefs d'airain, entourées
» de fleurs et de rayons; deux clefs que le
» géant a reçues sans doute des mains de
» Wodan, pour ouvrir ou fermer les portes
» de Walhalla (1). »

Dès cet instant la religion chrétienne agit sur l'âme d'Attila, malgré les croyances de ses ancêtres, et il ordonne à son armée de s'éloigner de Rome.

On voudrait que la tragédie finît là, et il y aurait déjà bien assez de beautés pour plusieurs pièces bien ordonnées; mais il arrive un cinquième acte, pendant lequel Léon, qui est un pape beaucoup trop initié dans la théorie mystique de l'amour, conduit la princesse Honoria dans le camp d'Attila, la nuit même où Hildegonde l'épouse et l'assassine. Le pape qui sait d'avance cet événement, le prédit sans l'empêcher, parce qu'il faut que le sort d'Attila

(1) Walhalla est le paradis des Scandinaves.

s'accomplisse. Honoria et le pape Léon prient pour Attila sur le théâtre. La pièce finit par un *alleluia*, et s'élevant vers le ciel comme un encens de poésie, elle s'évapore au lieu de se terminer.

La versification de Werner est pleine des admirables secrets de l'harmonie, et l'on ne saurait donner en français l'idée de son talent à cet égard. Je me souviens, entre autres, dans une de ses tragédies tirées de l'histoire de Pologne, de l'effet merveilleux d'un cœur de jeunes ombres qui apparaissent dans les airs : le poëte sait changer l'allemand en une langue molle et douce que ces ombres fatiguées et désintéressées articulent avec des sons à demi formés ; tous les mots qu'elles prononcent, toutes les rimes des vers sont pour ainsi dire vaporeuses. Le sens aussi des paroles est admirablement adapté à la situation ; elles peignent si bien un froid repos, un terne regard ; on y entend le retentissement lointain de la vie, et le pâle reflet des impressions effacées jette sur toute la nature comme un voile de nuages.

S'il y a dans les pièces de Werner des ombres qui ont vécu, on y trouve aussi

quelquefois des personnages fantastisques qui semblent n'avoir pas encore reçu l'existence terrestre. Dans le prologue de Tarare de Beaumarchais, un génie demande à ces êtres imaginaires s'ils veulent naître; et l'un d'entre eux répond : — Je ne m'y sens aucun empressement. — Cette spirituelle réponse pourrait s'appliquer à la plupart de ces figures allégoriques qu'on voudrait introduire sur le théâtre allemand.

Werner a composé sur les Templiers une pièce en deux volumes, *les Fils de la Vallée*, d'un grand intérêt pour ceux qui sont initiés dans la doctrine des ordres secrets; car c'est plutôt l'esprit de ces ordres que la couleur historique qui s'y fait remarquer. Le poëte cherche à rattacher les Francs-Massons aux Templiers, et s'applique à faire voir que les mêmes traditions et le même esprit se sont toujours conservés parmi eux. L'imagination de Werner se plaît singulièrement à ces associations qui ont l'air de quelque chose de surnaturel, parce qu'elles multiplient d'une façon extraordinaire la force de chacun, en donnant à tous une tendence semblable. Cette pièce ou ce poëme *des Fils de la Vallée* a produit une grande sensation en

Allemagne : je doute qu'il obtînt autant de succès parmi nous.

Une autre composition de Werner, très-digne de remarque, c'est celle qui a pour sujet l'introduction du chistianisme en Prusse et en Livonie. Ce roman dramatique est intitulé *la Croix sur la Baltique*. Il y règne un sentiment très-vif de ce qui caractérise le Nord, la pêche de l'ambre, les montagnes hérissées de glace, l'âpreté du climat, l'action rapide de la belle saison, l'hostilité de la nature, la rudesse que cette lutte doit inspirer à l'homme; et l'on reconnaît dans ces tableaux un poëte qui a puisé dans ses propres sensations ce qu'il exprime et ce qu'il décrit.

J'ai vu jouer, sur un théâtre de société, une pièce de la composition de Werner, intitulée : *le Vingt quatre Février :* pièce sur laquelle les opinions doivent être très-partagées. L'auteur suppose que, dans les solitudes de la Suisse, il y avait une famille de paysans qui s'était rendue coupable des plus grands crimes, et que la malédiction paternelle poursuivait de père en fils. La troisième génération maudite présente le spectacle d'un homme qui a été la

cause de la mort de son père en l'outrageant; le fils de ce malheureux a dans son enfance tué sa propre sœur par un jeu cruel, mais sans savoir ce qu'il faisait. Après cet affreux événement, il a disparu. Les travaux du père parricide ont toujours été frappés de malheurs depuis ce temps; ses champs sont devenus stériles, ses bestiaux ont péri; la pauvreté la plus horrible l'accable; ses créanciers le menacent de s'emparer de sa cabane, et de le jeter dans une prison; sa femme va se trouver seule, errante au milieu des neiges des Alpes. Tout à coup arrive le fils absent depuis vingt années. Des sentimens doux et religieux l'animent; il est plein de repentir, quoique son intention n'ait pas été coupable. Il revient chez son père; et ne pouvant en être reconnu, il veut d'abord lui cacher son nom, pour gagner son affection avant de se dire son fils; mais le père devient avide et jaloux, dans sa misère, de l'argent que porte avec lui cet hôte, qui lui paraît un étranger vagabond et suspect; et quand l'heure de minuit sonne, le vingt-quatre février, anniversaire de la malédiction paternelle dont la famille entière est frappée, il plonge un couteau dans le sein de

son fils. Celui-ci révèle, en expirant, son secret à l'homme doublement coupable, assassin de son père et de son enfant, et le misérable va se livrer au tribunal qui doit le condamner.

Ces situations sont terribles; elles produisent, on ne saurait le nier, un grand effet : cependant on admire bien plus la couleur poétique de cette pièce, et la gradation des motifs tirés des passions, que le sujet sur lequel elle est fondée.

Transporter la destinée funeste de la famille des Atrides chez des hommes du peuple, c'est trop rapprocher des spectateurs le tableau des crimes. L'éclat du rang, et la distance des siècles, donnent à la scélératesse elle-même un genre de grandeur qui s'accorde mieux avec l'idéal des arts; mais quand vous voyez le couteau au lieu du poignard; quand le site, les mœurs, les personnages peuvent se rencontrer sous vos yeux, vous avez peur comme dans une chambre noire; mais ce n'est pas là le noble effroi qu'une tragédie doit causer.

Cependant cette puissance de la malédiction paternelle, qui semble représenter la Providence sur la terre, remue l'âme

fortement. La fatalité des anciens est un caprice du destin ; mais la fatalité, dans le christianisme, est une vérité morale sous une forme effrayante. Quand l'homme ne cède pas au remords, l'agitation même que ce remords lui fait éprouver le précipite dans de nouveaux crimes ; la conscience repoussée se change en un fantôme qui trouble la raison.

La femme du paysan criminel est poursuivie par le souvenir d'une romance qui raconte un parricide ; et seule pendant son sommeil, elle ne peut s'empêcher de la répéter à demi-voix, comme ces pensées confuses et involontaires dont le retour funeste semble un présage intime du sort.

La description des Alpes et de leur solitude est de la plus grande beauté ; la demeure du coupable, la chaumière où se passe la scène, est loin de toute habitation ; la cloche d'aucune église ne s'y fait entendre, et l'heure n'y est annoncée que par la pendule rustique, dernier meuble dont la pauvreté n'a pu se résoudre à se séparer : le son monotone de cette pendule, dans le fond de ces montagnes où le bruit de la vie n'arrive plus, produit un frémissement singulier. On se demande

pourquoi du temps dans ce lieu ; pourquoi la division des heures, quand nul intérêt ne les varie ? et quand celle du crime se fait entendre, on se rappelle cette belle idée d'un missionnaire qui supposait que dans l'enfer les damnés demandaient sans cesse : — Quelle heure est-il ? et qu'on leur répondait : L'éternité ?

On a reproché à Werner de mettre dans ses tragédies des situations qui prêtent aux beautés lyriques, plutôt qu'au développement des passions théâtrales. On peut l'accuser d'un défaut contraire dans la pièce du *Vingt-quatre Février*. Le sujet de cette pièce, et les mœurs qu'elle représente, sont trop rapprochés de la vérité, et d'une vérité atroce qui ne devrait point entrer dans le cercle des beaux-arts. Ils sont placés entre le ciel et la terre ; et le beau talent de Werner quelquefois s'élève au-dessus, quelquefois descend plus bas que la région dans laquelle les fictions doivent rester.

CHAPITRE XXV.

Diverses pièces du Théâtre allemand et danois.

Les ouvrages dramatiques de Kotzebue sont traduits dans plusieurs langues. Il serait donc superflu de s'occuper à les faire connaître. Je dirai seulement qu'aucun juge impartial ne peut lui refuser une intelligence parfaite des effets du théâtre. *Les Deux Frères*, *Misanthropie et Repentir*, *Les Hussites*, *Les Croisés*, *Hugo Grotius*, *Jeanne de Montfaucon*, *la Mort de Rolla*, etc., excitent l'intérêt le plus vif partout où ces pièces sont jouées. Toutefois, il faut avouer que Kotzebue ne sait donner à ses personnages, ni la couleur des siècles dans lesquels ils ont vécu, ni les traits nationaux, ni le caractère que l'histoire leur assigne. Ces personnages, à quelque pays, à quelque siècle qu'ils appartiennent, se montrent toujours contemporains et compatriotes; ils ont les mêmes opinions philosophiques, les mêmes mœurs modernes,

et soit qu'il s'agisse d'un homme de nos jours ou de la fille du soleil, l'on ne voit jamais dans ces pièces qu'un tableau du temps présent naturel et pathétique. Si le talent théâtral de Kotzebue, unique en Allemagne, pouvait être réuni avec le don de peindre les caractères tels que l'histoire nous les transmet, et si son style poétique s'élevait à la hauteur des situations dont il est l'ingénieux inventeur, le succès de ses pièces serait aussi durable qu'il est brillant.

Au reste, rien n'est si rare que de trouver dans le même homme les deux facultés qui constituent un grand auteur dramatique; l'habileté dans son métier, si l'on peut s'exprimer ainsi, et le génie dont le point de vue est universel : ce problème est la difficulté de la nature humaine toute entière; et l'on peut toujours remarquer quels sont, parmi les hommes, ceux en qui le talent de la conception ou celui de l'exécution domine; ceux qui sont en relation avec tous les temps ou particulièrement propres au leur : cependant, c'est dans la réunion des qualités opposées que consistent les phénomènes en tout genre.

La plupart des pièces de Kotzebue ren-

ferment quelques situations d'une grande beauté. Dans les Hussites, lorsque Procope, successeur ce Ziska, met le siége devant Naumbourg, les magistrats prennent la résolution d'envoyer tous les enfans de la ville au camp ennemi pour demander la grâce des habitans. Ces pauvres enfans doivent aller seuls implorer les fanatiques soldats, qui n'épargnaient ni le sexe ni l'âge. Le bourgmestre offre le premier ses quatre fils, dont le plus âgé a douze ans, pour cette expédition périlleuse. La mère demande qu'aumoins il y en ait un qui reste auprès d'elle; le père a l'air d'y consentir, et il se met à rappeler successivement les défauts de chacun de ses enfans, afin que la mère déclare quels sont ceux qui lui inspirent le moins d'intérêt; mais chaque fois qu'il commence à en blâmer un, la mère assure que c'est celui de tous qu'elle préfère, et l'infortunée est enfin obligée de convenir que le cruel choix est impossible, et qu'il vaut mieux que tous partagent le même sort.

Au second acte, on voit le camp des Hussites : tous ces soldats, dont la figure est si menaçante, reposent sous leurs tentes. Un léger bruit excite leur attention; ils

aperçoivent dans la plaine une foule d'enfans qui marchent en troupe, une branche de chêne à la main : ils ne peuvent concevoir ce que cela signifie, et prenant leurs lances, ils se placent à l'entrée du camp pour en défendre l'approche. Les enfans avancent sans crainte au-devant des lances, et les Hussites reculent toujours involontairement, irrités d'être attendris, et ne comprenant pas eux-mêmes ce qu'ils éprouvent. Procope sort de sa tente, il se fait amener le bourgmestre, qui avait suivi de loin les enfans, et lui ordonne de désigner ses fils. Le bourgmestre s'y refuse; les soldats de Procope le saisissent, et dans cet instant les quatre enfans sortent de la foule et se précipitent dans les bras de leur père. Tu les connais tous à présent, dit le bourgmestre à procope : ils se sont nommés eux-mêmes. — La pièce finit heureusement, et le troisième acte se passe tout en félicitations; mais le second acte est du plus grand intérêt théâtral.

Des scènes de roman font tout le mérite de la pièce des Croisés. Une jeune fille, croyant que son amant a péri dans les guerres, s'est faite religieuse à Jé-

rusalem, dans un ordre consacré à servir les malades. On amène dans son couvent un chevalier dangereusement blessé : elle vient couverte de son voile, et, ne levant pas les yeux sur lui, elle se met à genoux pour le panser. Le chevalier, dans ce moment de douleur, prononce le nom de sa maîtresse; l'infortunée reconnaît ainsi son amant. Il veut l'enlever : l'abbesse du couvent découvre son dessein et le consentement que la religieuse y a donné. Elle la condamne, dans sa fureur, à être ensevelie vivante; et le malheureux chevalier, errant vainement autour de l'église, entend l'orgue et les voix souterraines qui célèbrent le service des morts pour celle qui vit encore et qui l'aime. Cette situation est déchirante, mais tout finit de même heureusement. Les Turcs, conduits par le jeune chevalier, viennent délivrer la religieuse. Un couvent d'Asie, dans le treizième siècle, est traité comme les victimes cloîtrées pendant la révolution de France; et des maximes douces, mais un peu faciles, terminent la pièce à la satisfaction de tout le monde.

Kotzbue a fait un drame de l'anecdote de Grotius, mis en prison par le prince

d'Orange, et délivré par ses amis, qui trouvent le moyen de l'emporter de sa forteresse, caché dans une caisse de livres. Il y a des situations très-remarquables dans cette pièce : un jeune officier, amoureux de la fille de Grotius, apprend d'elle qu'elle cherche à faire évader son père, et lui promet de la seconder dans ce projet; mais le commandant, son ami, obligé de s'éloigner pour vingt-quatre heures, lui confie les clefs de la citadelle. Il y a peine de mort contre le commandant lui-même, si le prisonnier s'échappe en son absence. Le jeune lieutenant, responsable de la vie de son ami, empêche le père de sa maîtresse de se sauver, en le forçant à rentrer dans sa prison au moment où il était prêt à monter dans la barque préparée pour le délivrer. Le sacrifice que fait ce jeune lieutenant, en s'exposant ainsi à l'indignation de sa maîtresse, est vraiment héroïque; lorsque le commandant revient, et que l'officier n'occupe plus la place de son ami, il trouve le moyen d'attirer sur lui, par un noble mensonge, la peine capitale portée contre ceux qui ont tenté une seconde fois de faire sauver Grotius, et qui y ont enfin réussi. La joie du jeune homme,

lorsque son arrêt de mort lui garantit le retour de l'estime de sa maîtresse, est de la plus touchante beauté; mais, à la fin, il y a tant de magnanimité dans Grotius, qui revient se constituer prisonnier pour sauver le jeune homme, dans le prince d'Orange, dans la fille, dans l'auteur même, qu'on n'a plus qu'à dire *amen* à tout. On a pris les situations de cette pièce dans un drame français; mais elles sont attribuées à des personnages inconnus; et Grotius ni le prince d'Orange n'y sont nommés. C'est très-sagement fait, car il n'y a rien dans l'allemand qui convienne spécialement au caractère de ces deux hommes tels que l'histoire nous les représente.

Jeanne de Montfaucon étant une aventure de chevalerie, de l'invention de Kotzebue, il a été plus libre que dans toute autre pièce de traiter le sujet à sa manière. Une actrice charmante, M.me Unzelmann, jouait le principal rôle; et la manière dont elle défendait son cœur et son château contre un chevalier discourtois faisait au théâtre une impression très-agréable. Tour à tour guerrière et désespérée, son casque ou ses cheveux épars servaient à

l'embellir; mais les situations de ce genre prêtent bien plus à la pantomime qu'à la parole, et les mots ne sont là que pour achever les gestes.

La Mort de Rolla est d'un mérite supérieur à tout ce que je viens de citer; le célèbre Shéridan en a fait une pièce intitulée Pizarre, qui a eu le plus grand succès en Angleterre; un mot à la fin de la pièce est d'un effet admirable. Rolla, chef des Péruviens, a long-temps combattu contre les Espagnols; il aimait Cora, la fille du Soleil, et néanmoins il a généreusement travaillé à vaincre les obstacles qui la séparaient d'Alonzo. Un an après leur hymen, les Espagnols enlèvent le fils de Cora qui venait de naître; Rolla s'expose à tous les périls pour le retrouver, il le rapporte enfin couvert de sang dans son berceau; Rolla voit la terreur de la mère à cet aspect. « Rassure-toi, » lui dit-il, « ce sang-là c'est le mien! » et il expire.

Quelques écrivains allemands n'ont pas été justes, ce me semble, envers le talent dramatique de Kotzebue; mais il faut reconnaître les motifs estimables de cette prévention, Kotzebue n'a pas toujours respecté dans ses pièces la vertu sévère et

la religion positive; il s'est permis un tel tort, non par système, ce me semble, mais pour produire, selon l'occasion, plus d'effet au théâtre; il n'en est pas moins vrai que des critiques austères ont dû l'en blâmer. Il paraît lui-même depuis quelques années se conformer à des principes plus réguliers, et loin que son talent y perde, il y a beaucoup gagné. La hauteur et la fermeté de la pensée tiennent toujours par des liens secrets à la pureté de la morale.

Kotzebue et la plupart des auteurs allemands avaient emprunté de Lessing l'opinion qu'il fallait écrire en prose pour le théâtre, et rapprocher toujours le plus possible la tragédie du drame; Goëthe et Schiller, par leurs derniers ouvrages, et les écrivains de la nouvelle école, ont renversé ce système : l'on pourrait plutôt reprocher à ces écrivains l'excès contraire, c'est-à-dire une poésie trop exaltée, et qui détourne l'imagination de l'effet théâtral. Dans les auteurs dramatiques qui, comme Kotzebue, ont adopté les principes de Lessing, on trouve presque toujours de la simplicité et de l'intérêt; Agnès de Bernau, Jules de Tarente, don Diégo et Léonore ont été réprésentés avec beau-

coup de succès, et un succès mérité; comme ces pièces sont traduites dans le recueil de Friedel, il est inutile d'en rien citer. Il me semble que don Diégo et Léonore surtout, pourrait, avec quelques changemens, réussir sur le théâtre français. Il faudrait y conserver la touchante peinture de cet amour profond et mélancolique qui pressent le malheur avant même qu'aucun revers l'annonce; les Ecossais appellent ces pressentimens du cœur *la seconde vue de l'homme;* ils ont tort de l'appeler la seconde, c'est la première, et peut-être la seule vraie.

Parmi les tragédies en prose qui s'élèvent au-dessus du genre du drame, il faut compter quelques essais de Gerstenberg. Il a imaginé de choisir la mort d'Ugolin pour sujet d'une tragédie; l'unité de lieu y est forcée, puisque la pièce commence et finit dans la cour où périt Ugolin avec ses trois fils; quant à l'unité de temps, il faut plus de vingt-quatre heures pour mourir de faim; mais du reste l'événement est toujours le même, et seulement l'horreur croissante en marque le progrès. Il n'y a rien de plus sublime dans Le Dante que la peinture du malheureux père

qui a vu périr ses trois enfans à côté de lui, et s'acharne dans les enfers sur le crâne du farouche ennemi dont il fut la victime; mais cet épisode ne saurait être le sujet d'un drame. Il ne suffit pas d'une catastrophe pour faire une tragédie; la pièce de Gerstenberg contient des beautés énergiques, et le moment où l'on entend murer la prison cause la plus terrible impression que l'âme puisse éprouver, c'est la mort vivante; mais le désespoir ne peut se soutenir cinq actes; le spectateur doit en mourir ou se consoler; et l'on pourrait appliquer à cette tragédie ce qu'un spirituel Américain, M. G. Morris, disait des Français, en 1790 : *Ils ont traversé la liberté.* Traverser le pathétique, c'est-à-dire, aller au-delà de l'émotion que les forces de l'âme sont capables de supporter, c'est en manquer l'effet.

Klinger, connu par d'autres écrits pleins de profondeur et de sagacité, a composé une tragédie d'un grand intérêt, intitulée : *Les Jumeaux.* La rage qu'éprouve celui des deux frères qui passe pour le cadet, sa révolte contre un droit d'aînesse, l'effet d'un instant, est admirablement peinte dans cette pièce : quelques écrivains ont

prétendu que c'est à ce genre de jalousie qu'il faut attribuer le destin du masque de fer : quoi qu'il en soit, on comprend très-bien comment la haine que le droit d'aînesse peut exciter doit être plus vive entre des jumeaux. Les deux frères sortent tous les deux à cheval, on attend leur retour, le jour se passe sans qu'ils reparaissent; mais le soir on aperçoit de loin le cheval de l'aîné qui revient seul dans la maison du père : une circonstance aussi simple ne pourrait guères se raconter dans nos tragédies, et cependant elle glace le sang dans les veines : le frère a tué le frère; et le père, indigné, venge la mort d'un fils sur le dernier qui lui reste. Cette tragédie, pleine de chaleur et d'éloquence, ferait, ce me semble, un effet prodigieux, s'il s'agissait de personnages célèbres; mais on a de la peine à concevoir des passions si violentes pour l'héritage d'un château sur le bord du Tibre. On ne saurait trop le répéter, il faut, pour la tragédie, des sujets historiques ou des traditions religieuses qui réveillent de grands souvenirs dans l'âme des spectateurs; car dans les fictions, comme dans la vie, l'imagination réclame le passé, quelque avide qu'elle soit de l'avenir.

Les écrivains de la nouvelle école littéraire en Allemagne, ont plus que tous les autres *du grandiose* dans la manière de concevoir les beaux-arts; et toutes leurs productions, soit qu'elles réussissent ou non sur la scène, sont combinées d'après des réflexions et des pensées dont l'analyse intéresse; mais on n'analyse pas au théâtre, et l'on a beau démontrer que telle pièce devrait réussir, si le spectateur reste froid, la bataille dramatique est perdue; le succès, à quelques exceptions près, est, dans les arts, la preuve du talent; le public est presque toujours un juge de beaucoup d'esprit, quand des circonstances passagères n'altèrent pas son opinion.

La plupart de ces tragédies allemandes, que leurs auteurs mêmes ne destinent point à la représentation, sont néanmoins de très-beaux poëmes. L'un des plus remarquables, c'est Geneviève de Brabant, dont Tieck est l'auteur : l'ancienne légende qui fait vivre cette sainte dix ans dans un désert avec des herbes et des fruits, n'ayant pour son enfant d'autre secours que le lait d'une biche fidèle, est admirablement bien traitée dans ce roman dialogué. La pieuse résignation de Geneviève est peinte avec

les couleurs de la poésie sacrée, et le caractère de l'homme qui l'accuse, après avoir voulu vainement la séduire, est tracé de main de maître; ce coupable conserve au milieu de ses crimes une sorte d'imagination poétique qui donne à ses actions comme à ses remords une originalité sombre. L'exposition de cette pièce se fait par saint Boniface qui raconte ce dont il s'agit, et débute en ces termes : « Je suis saint Bo-» niface qui viens ici pour vous dire, etc. » Ce n'est point par hasard que cette forme a été choisie par l'auteur; il montre trop de profondeur et de finesse dans ses autres écrits, et en particulier dans l'ouvrage même qui commence ainsi, pour qu'on ne voie pas clairement qu'il a voulu se faire naïf comme un contemporain de Geneviève; mais, à force de prétendre ressusciter l'ancien temps, on arrive à un certain charlatanisme de simplicité qui fait rire, quelque grave raison qu'on ait d'ailleurs pour être touché. Sans doute il faut savoir se transporter dans le siècle que l'on veut peindre; mais il ne faut pas non plus entièrement oublier le sien. La perspective des tableaux, quel que soit l'objet qu'ils

représentent, doit toujours être prise d'après le point de vue des spectateurs.

Parmi les auteurs qui sont restés fidèles à l'imitation des anciens, il faut placer Collin au premier rang. Vienne s'honore de ce poëte, l'un des plus estimés en Allemagne, et peut-être depuis long-temps l'unique en Autriche. Sa tragédie de Régulus réussirait en France si elle y était connue. Il y a dans la manière d'écrire de Collin, un mélange d'élévation et de sensibilité, de sévérité romaine et de douceur religieuse, fait pour concilier ensemble le goût des anciens et celui des modernes. La scène de sa tragédie de Polyxène, où Calchas commande à Néoptolème d'immoler la fille de Priam sur le tombeau d'Achille, est une des plus belles choses qu'on puisse entendre. L'appel des divinités infernales, réclamant une victime pour apaiser les morts, est exprimée avec une force ténébreuse, une terreur souterraine qui semble nous révéler des abîmes sous nos pas. Sans doute on est sans cesse ramené à l'admiration des sujets antiques, et jusqu'à présent tous les efforts des modernes, pour tirer de leur propre fonds de quoi égaler

les Grecs, n'ont point encore reussi; cependant il faut atteindre à cette noble gloire; car non-seulement l'imitation s'épuise, mais l'esprit de notre temps se fait toujours sentir dans la manière dont nous traitons les fables et les faits de l'antiquité. Collin, lui-même, par exemple quoiqu'il ait conduit sa pièce de Polyxène avec une grande simplicité dans les premiers actes, la complique vers la fin par une multitude d'incidens. Les Français ont mêlé la galanterie du siècle de Louis XIV aux sujets antiques; les Italiens les traitent souvent avec une affectation ampoulée; les Anglais, naturels en tout, n'ont imité, sur leur théâtre, que les Romains, parce qu'ils se sentaient des rapports avec eux. Les Allemands font entrer la philosophie métaphysique ou la variété des événemens romanesques dans leurs tragédies tirées des sujets grecs. Jamais un écrivain de nos jours ne pourra parvenir à composer de la poésie antique. Il vaudrait donc mieux que notre religion et nos mœurs nous créassent une poésie moderne, belle aussi, par sa propre nature, comme celle des anciens.

Un Danois, Œhlenschlager, a traduit lui-même ses pièces en allemand. L'ana-

logie des deux langues permet d'écrire également bien dans toutes les deux, et déjà Baggesen, aussi Danois, avait donné l'exemple d'un grand talent de versification dans un idiome étranger. On trouve dans les tragédies d'Œhlenschlager une belle imagination dramatique. On dit qu'elles ont eu beaucoup de succès sur le théâtre de Copenhague : à la lecture, elles excitent l'intérêt sous deux rapports principaux; d'abord, parce que l'auteur a su quelquefois réunir la régularité française à la diversité de situations, qui plaît aux Allemands; et secondement, parce qu'il a représenté d'une manière à la fois poétique et vraie l'histoire et les fables des pays habités jadis par les Scandinaves.

Nous connaissons à peine le nord qui touche aux confins de la terre vivante; les longues nuits des contrées septentrionales, pendant lesquelles le reflet de la neige sert seul de lumière à la terre; ces ténèbres qui bordent l'horizon dans le lointain lors même que la voûte des cieux est éclairée par les étoiles, tout semble donner l'idée d'un espace inconnu, d'un univers nocturne dont notre monde est environné. Cet air si froid qu'il congèle le souffle de

la respiration, fait rentrer la chaleur dans l'âme, et la nature, dans ces climats, ne paraît faite que pour repousser l'homme en lui-même.

Les héros, dans les fictions de la poésie du nord, ont quelque chose de gigantesque. La superstition est réunie, dans leur caractère, à la force, tandis que, partout ailleurs, elle semble le partage de la faiblesse. Des images, tirées de la rigueur du climat, caractérisent la poésie des Scandinaves : ils appellent les vautours les loups de l'air; les lacs bouillans formés par les volcans conservent pendant l'hiver les oiseaux qui se retirent dans l'atmosphère dont ces lacs sont environnés : tout porte, dans ces contrées nébuleuses, un caractère de grandeur et de tristesse.

Les nations scandinaves avaient une sorte d'énergie physique qui semblait exclure la délibération, et faisait mouvoir la volonté comme un rocher qui se précipite en bas de la montagne. Ce n'est pas assez des hommes de fer de l'Allemagne, pour se faire l'idée de ces habitans de l'extrémité du monde; ils réunissent l'irritabilité de la colère à la froideur persévérante de la résolution; et la nature

même n'a pas dédaigné de les peindre en poëte, lorsqu'elle a placé dans l'Islande le volcan qui vomit des torrens de feu du sein d'une neige éternelle.

Œhlenschlager s'est crée une carrière toute nouvelle, en prenant pour sujet de ses pièces les traditions héroïques de sa patrie; et si l'on suit cet exemple, la littérature du nord pourra devenir un jour aussi célèbre que celle de l'Allemagne.

C'est ici que je termine l'aperçu que j'ai voulu donner des pièces de théâtre allemand, qui tenaient de quelque manière à la tragédie. Je ne ferai point le résumé des défauts et des qualités que ce tableau peut présenter. Il y a tant de diversité dans les talens et dans les systèmes des poëtes dramatiques allemands, que le même jugement ne saurait être applicable à tous. Au reste, le plus grand éloge qu'on puisse leur donner, c'est cette diversité même: car, dans l'empire de la littérature, comme dans beaucoup d'autres, l'unanimité est presque toujours un signe de servitude.

CHAPITRE XXVI.

De la Comédie.

L'IDÉAL du caractère tragique consiste, dit W. Schlegel, *dans le triomphe que la volonté remporte sur le destin ou sur nos passions; le comique exprime au contraire l'empire de l'instinct physique sur l'existence morale : de là vient que partout la gourmandise et la poltronerie sont un sujet inépuisable de plaisanteries.* Aimer la vie paraît à l'homme ce qu'il y a de plus ridicule et de plus vulgaire, et c'est un noble attribut de l'âme que ce rire qui saisit les créatures mortelles quand on leur offre le spectacle d'une d'entre elles pusillanime devant la mort.

Mais quand on sort du cercle un peu commun de ces plaisanteries universelles, lorsqu'on arrive aux ridicules de l'amour-propre ils se varient à l'infini, selon les habitudes et les goûts de chaque nation. La gaîté peut tenir aux inspirations de la nature ou aux rapports de la société; dans le premier cas,

elle convient aux hommes de tous les pays ; dans le second, elle diffère selon les temps, les lieux et les mœurs ; car les efforts de la vanité ayant toujours pour objet de faire impression sur les autres, il faut savoir ce qui vaut le plus de succès dans telle époque et dans tel lieu pour connaître vers quel but les prétentions se dirigent : il y a même des pays où c'est la mode qui rend ridicule, elle qui semble avoir pour but de mettre chacun à l'abri de la moquerie, en donnant à tous une manière d'être semblable.

Dans les comédies allemandes, la peinture du grand monde est, en général, assez médiocre ; il y a peu de bons modèles qu'on puisse suivre à cet égard : la société n'attire point les hommes distingués, et son plus grand charme, l'art agréable de se plaisanter mutuellement, ne réussirait point parmi eux ; on froisserait bien vite quelque amour-propre accoutumé à vivre en paix, et l'on pourrait facilement aussi flétrir quelque vertu qui s'effaroucherait même d'une innocente ironie.

Les Allemands mettent très-rarement en scène dans leurs comédies des ridicules tirés de leur propre pays ; ils n'observent

pas les autres, encore moins sont-ils capables de s'examiner eux-mêmes sous les rapports extérieurs, ils croiraient presque manquer ainsi à la loyauté qu'ils se doivent. D'ailleurs, la susceptibilité, qui est un des traits distinctifs de leur nature, rend très-difficile de manier avec légèreté la plaisanterie; souvent ils ne l'entendent pas, et quand ils l'entendent ils s'en fâchent et n'osent pas s'en servir à leur tour : elle est pour eux une arme à feu qu'ils craignent de voir éclater dans leurs propres mains.

On n'a donc pas beaucoup d'exemples en Allemagne des comédies dont les ridicules que la société développe soient l'objet. L'originalité naturelle y serait mieux sentie, car chacun vit à sa manière dans un pays où le despotisme de l'usage ne tient pas ses assises dans une grande capitale, mais quoique l'on soit plus libre sous le rapport de l'opinion en Allemagne qu'en Angleterre même, l'originalité anglaise a des couleurs plus vives, parce que le mouvement qui existe dans l'état politique en Angleterre donne plus d'occasion à chaque homme de se montrer ce qu'il est.

Dans le midi de l'Allemagne, à Vienne surtout, on trouve assez de verve de gaîté dans les farces. Le bouffon tyrolien Casperle a un caractère qui lui est propre, et dans toutes ces pièces dont le comique est un peu vulgaire, les auteurs et les acteurs prennent leur parti de ne prétendre en aucune manière à l'élégance, et s'établissent dans le naturel avec une énergie et un aplomb qui déjoue très-bien les grâces recherchées. Les Allemands préfèrent dans la gaîté ce qui est fort à ce qui est nuancé; ils cherchent la vérité dans les tragédies; et les caricatures dans les comédies. Toutes les délicatesses du cœur leur sont connues; mais la finesse de l'esprit social n'excite point en eux la gaîté; la peine qu'il leur faut pour la saisir leur en ôte la jouissance.

J'aurai l'occasion de parler ailleurs d'Iffland, le premier des acteurs de l'Allemagne, et l'un de ses écrivains les plus spirituels; il a composé plusieurs pièces qui excellent par la peinture des caractères; les mœurs domestiques y sont très-bien représentées, et toujours des personnages d'un vrai comique rendent ces tableaux de famille plus piquans : néanmoins l'on

pourrait faire quelquefois à ces comédies le reproche d'être trop raisonnables ; elles remplissent trop bien le but de toutes les épigraphes des salles de spectacle : *Corriger les mœurs en riant.* Il y a trop souvent des jeunes gens endettés, des pères de famille qui se dérangent. Les leçons de morale ne sont pas du ressort de la comédie, et il y a même de l'inconvénient à les y faire entrer ; car lorsqu'elles y ennuient, on peut prendre l'habitude de transporter dans la vie réelle cette impressions causée par les beaux-arts.

Kotzebue a emprunté d'un poëte danois, Holberg, une comédie qui a eu beaucoup de succès en Allemagne ; elle est intitulée : *Don Ranudo Colibrados ;* c'est un gentilhomme ruiné qui tâche de se faire passer pour riche, et consacre à des choses d'apparat le peu d'argent qui suffirait à peine pour nourrir sa famille et lui. Le sujet de cette pièce sert de pendant et de contraste au Bourgeois de Molière, qui veut se faire passer pour gentilhomme : il y a des scènes très-spirituelles dans le Noble pauvre, et même très-comiques, mais d'un comique barbare. Le ridicule saisi par Molière n'est que gai, mais au fond de celui que le poëte

danois représente, il y a un malheur réel; sans doute il faut presque toujours une grande intrépidité d'esprit pour prendre la vie humaine en plaisanterie, et la force comique suppose un caractère au moins insouciant; mais on aurait tort de pousser cette force jusqu'à braver la pitié; l'art même en souffrirait, sans parler de la délicatesse; car la plus légère impression d'amertume suffit pour ternir ce qu'il y a de poétique dans l'abandon de la gaîté.

Dans les comédies dont Kotzebue est l'inventeur, il porte en général le même talent que dans ses drames, la connaissance du théâtre et l'imagination qui fait trouver des situations frappantes. Depuis quelque temps on a prétendu que pleurer ni rire ne prouvent rien en faveur d'une tragédie, ou d'une comédie : je suis loin d'être de cet avis; le besoin des émotions vives est la source des plus grands plaisirs causés par les beaux-arts, il ne faut pas en conclure qu'on doive changer les tragédies en mélodrames, ni les comédies en farces des boulevarts; mais le véritable talent consiste à composer de manière qu'il y ait dans le même ouvrage, dans la même scène, ce qui fait pleurer ou rire même le peuple,

et ce qui fournit aux penseurs un sujet inépuisable de réflexions.

La parodie, proprement dite, ne peut guères avoir lieu sur le théâtre des Allemands; leurs tragédies offrant presque toujours le mélange des personnages héroïques et des personnages subalternes, prêtent beaucoup moins à ce genre. La majesté pompeuse du théâtre français peut seule rendre piquant le contraste des parodies. On remarque dans Shakespeare, et quelquefois aussi dans les écrivains allemands, une façon hardie et singulière de montrer dans la tragédie même le côté ridicule de la vie humaine; et lorsqu'on sait opposer à cette impression la puissance du pathétique, l'effet total de la pièce en devient plus grand. La scène française est la seule où les limites des deux genres, du comique et du tragique soient fortement prononcées; partout ailleur le talent comme le sort se sert de la gaîté pour acérer la douleur.

J'ai vu à Weimar des pièces de Térence exactement traduites en allemand, et jouées avec des masques à peu près semblables à ceux des anciens; ces masques ne couvrent pas le visage entier, mais seulement

substituent un trait plus comique ou plus régulier aux véritables traits de l'acteur, et donnent à sa figure une expression analogue à celle du personnage qu'il doit représenter. La physionomie d'un grand acteur vaut mieux que tout cela, mais les acteurs médiocres y gagnent. Les Allemands cherchent à s'approprier les inventions anciennes et modernes de chaque pays; néanmoins il n'y a de vraiment national chez eux, en fait de comédie, que la bouffonnerie populaire, et les pièces où le merveilleux fournit à la plaisanterie.

On peut citer à cette occasion un opéra que l'on donne sur tous les théâtres, d'un bout de l'Allemagne à l'autre, et qu'on appelle La Nymphe du Danube, ou La Nymphe de la Sprée, selon que la pièce se joue à Vienne ou à Berlin. Un chevalier s'est fait aimer d'une fée, et les circonstances l'ont séparé d'elle; il se marie longtemps après, et choisit pour femme une excellente personne, mais qui n'a rien de séduisant ni dans l'imagination ni dans l'esprit : le chevalier s'accommode assez bien de cette situation; et elle lui paraît d'autant plus naturelle qu'elle est commune; car peu de gens savent que c'est la su-

périorité de l'âme et de l'esprit qui rapproche le plus intimement de la nature. La fée ne peut oublier le chevalier, et le poursuit par les merveilles de son art; chaque fois qu'il commence à s'établir dans son ménage, elle attire son attention par des prodiges et réveille ainsi le souvenir de leur affection passée.

Si le chevalier s'approche d'une rivière, il entend les flots murmurer les romances que la fée lui chantait; s'il invite des convives à sa table, des génies ailés viennent s'y placer, et font singulièrement peur à la prosaïque société de sa femme. Partout des fleurs, des danses et des concerts viennent troubler comme des fantômes la vie de l'infidèle amant; et d'autre part, des esprits malins s'amusent à tourmenter son valet qui, dans son genre aussi, voudrait bien ne plus entendre parler de poésie: enfin, la fée se réconcilie avec le chevalier, à condition qu'il passera tous les ans trois jours avec elle, et sa femme consent volontiers à ce que son époux aille puiser dans l'entretien de la fée l'enthousiasme qui sert si bien à mieux aimer ce qu'on aime. Le sujet de cette pièce semble plus ingénieux que populaire; mais les scènes

merveilleuses y sont mêlées et variées avec tant d'art, qu'elle amuse également toutes les classes de spectateurs.

La nouvelle école littéraire, en Allemagne, a un système sur la comédie comme sur tout le reste; la peinture des mœurs ne suffit pas pour l'intéresser, elle veut de l'imagination dans la conception des pièces et dans l'invention des personnages; le merveilleux, l'allégorie, l'histoire, rien ne lui paraît de trop pour diversifier les situations comiques. Les écrivains de cette école ont donné le nom de *comique arbitraire* à ce libre essor de toutes les pensées, sans frein et sans but déterminé. Ils s'appuient à cet égard de l'exemple d'Aristophane, non assurément qu'ils approuvent la licence de ses pièces, mais ils sont frappés de la verve de gaîté qui s'y fait sentir, et ils voudraint introduire chez les modernes cette comédie audacieuse qui se joue de l'univers, au lieu de s'en tenir aux ridicules de telle ou telle classe de la société. Les efforts de la nouvelle école tendent, en général, à donner plus de force et d'indépendance à l'esprit dans tous les genres, et les succès qu'ils obtiendraient à cet égard seraient une conquête, et pour la littérature, et plus en-

core pour l'énergie même du caractère allemand; mais il est toujours difficile d'influer par des idées générales sur les productions spontanées de l'imagination, et de plus, une comédie démagogique comme celle des Grecs ne pourrait pas convenir à l'état actuel de la société européenne.

Aristophane vivait sous un gouvernement tellement républicain que l'on y communiquait tout au peuple, et que les affaires d'état passaient facilement de la place publique au théâtre. Il vivait dans un pays où les spéculations philosophiques étaient presque aussi familières à tous les hommes que les chefs-d'œuvre de l'art, parce que les écoles se tenaient en plein air, et que les idées les plus abstraites étaient revêtues des couleurs brillantes que leur prêtaient la nature et le ciel; mais comment recréer toute cette sève de vie sous nos frimats et dans nos maisons? La civilisation moderne a multiplié les observations sur le cœur humain : l'homme connaît mieux l'homme, et l'âme, pour ainsi dire disséminée, offre à l'écrivain mille nuances nouvelles. La comédie saisit ces nuances, et quand elle peut les faire ressortir par des situations dramatiques, le

spectateur est ravi de retrouver au théâtre des caractères tels qu'il en peut rencontrer dans le monde; mais l'introduction du peuple dans la comédie, des cœurs dans la tragédie, des personnages allégoriques, des sectes philosophiques, enfin de tout ce qui présente les hommes en masse et d'une manière abstraite, ne saurait plaire aux spectateurs de nos jours. Il leur faut des noms et des individus, ils cherchent l'intérêt romanesque même dans la comédie et la société sur la scène.

Parmi les écrivains de la nouvelle école, Tieck est celui qui a le plus le sentiment de la plaisanterie; ce n'est pas qu'il ait fait aucune comédie qui puisse se jouer, et que celles qu'il a écrites soient bien ordonnées, mais on y voit des traces brillantes d'une gaîté très-originale. D'abord il saisit, d'une façon qui rappelle La Fontaine, les plaisanteries auxquelles les animaux peuvent donner lieu. Il a fait une comédie intitulée : *Le Chat botté*, qui est admirable en ce genre. Je ne sais quel effet produiraient sur la scène des animaux parlans, peut-être est-il plus amusant de se les figurer que de les voir; mais toutefois ces animaux personnifiés, et agissant à la ma-

nière des hommes, semblent la vraie comédie donnée par la nature. Tous les rôles comiques, c'est-à-dire, égoïstes et sensuels, tiennent toujours en quelque chose de l'animal. Peu importe donc si dans la comédie c'est l'animal qui imite l'homme, ou l'homme qui imite l'animal.

Tieck intéresse ausi par la direction qu'il sait donner à son talent de moquerie : il le tourne tout entier contre l'esprit calculateur et prosaïque : et comme la plupart des plaisanteries de société ont pour but de jeter du ridicule sur l'enthousiasme, on aime l'auteur qui ose prendre corps à corps la prudence, l'égoïsme, toutes ces choses prétendues raisonnables derrière lesquelles les gens médiocres se croient en sûreté pour lancer des traits contre les caractères ou les talens supérieurs. Ils s'appuient sur ce qu'ils appellent une juste mesure pour blâmer tout ce qui se distingue ; et tandis que l'élégance consiste dans l'abondance superflue des objets de luxe extérieur, on dirait que cette même élégance interdit le luxe dans l'esprit, l'exaltation dans les sentimens, enfin tout ce qui ne sert pas immédiatement à faire prospérer les affaires de ce monde. L'égoïsme moderne a

l'art de louer toujours, dans chaque chose, la réserve et la modération, afin de se masquer en sagesse; et ce n'est qu'à la longue qu'on s'est aperçu que de telles opinions pourraient bien anéantir le génie des beaux-arts, la générosité, l'amour et la religion : que resterait-il après qui valût la peine de vivre?

Deux comédies de Tieck, *Octavien* et *Le Prince Zerbin*, sont l'une et l'autre ingénieusement combinées. Un fils de l'empereur Octavien (personnage imaginaire, qu'un conte de fées place sous le règne du roi Dagobert) est égaré, encore au berceau, dans une forêt. Un bourgeois de Paris le trouve, l'élève avec son propre fils, et se fait passer pour son père. A vingt ans, les inclinations héroïques du jeune prince le trahissent dans chaque circonstance; et rien n'est plus piquant que le contraste de son caractère et de celui de son prétendu frère, dont le sang ne contredit point l'éducation qu'il a reçue. Les efforts du sage bourgeois, pour mettre dans la tête de son fils adoptif quelques leçons d'économie domestique, sont tout-à-fait inutiles : il l'envoie au marché, pour acheter des bœufs dont il a besoin; le jeune homme,

en revenant, voit, dans la main d'un chasseur, un faucon; et, ravi de sa beauté, il donne les bœufs pour le faucon, et revient tout fier d'avoir acquis, à ce prix, un tel oiseau. Une autre fois, il rencontre un cheval dont l'air martial le transporte : il veut savoir ce qu'il coûte, on le lui dit, et s'indignant de ce qu'on demande si peu de chose pour un si bel animal, il en paie deux fois la valeur.

Le prétendu père résiste long-temps aux dispositions naturelles du jeune homme, qui s'élance avec ardeur vers le danger et la gloire; mais lorsqu'enfin on ne peut plus l'empêcher de prendre les armes contre les Sarrasins qui assiégent Paris, et que de toutes parts on vante ses exploits, le vieux bourgeois à son tour, est saisi par une sorte de contagion poétique; et rien n'est plus plaisant que le bizarre mélange de ce qu'il était et de ce qu'il veut être, de son langage vulgaire et des images gigantesques dont il remplit ses discours. A la fin, le jeune homme est reconnu pour le fils de l'empereur, et chacun reprend le rang qui convient à son caractère. Ce sujet fournit une foule de scènes pleines d'esprit et de vrai comique, et l'opposition entre la vie

commune et les sentimens chevaleresques ne saurait être mieux représentée.

Le prince Zerbin est une peinture très-spirituelle de l'étonnement de toute une Cour, quand elle voit dans son souverain du penchant à l'enthousiasme, au dévoûment, à toutes les nobles imprudences d'un caractère généreux. Tous les vieux courtisans soupçonnent leur prince de folie, et lui conseillent de voyager, pour qu'il apprenne comme les choses vont partout ailleurs. On donne à ce prince un gouverneur très-raisonnable qui doit le ramener au positif de la vie. Il se promène avec son élève dans une belle forêt un jour d'été, lorsque les oiseaux se font entendre, que le vent agite les feuilles, et que la nature animée semble adresser de toutes parts à l'homme un langage prophétique. Le gouverneur ne trouve dans ces sensations vagues et multipliées que de la confusion et du bruit, et lorsqu'il revient dans le palais, il se réjouit de voir les arbres transformés en meubles, toutes les productions de la nature asservies à l'utilité, et la régularité factice mise à la place du mouvement tumultueux de l'existence. Les courtisans se rassurent toutefois, quand, au

retour de ses voyages, le prince Zerbin, éclairé par l'expérience, promet de ne plus s'occuper des beaux-arts, de la poésie, des sentimens exaltés, de rien enfin qui ne tende à faire triompher l'égoïsme sur l'enthousiasme.

Ce que les hommes craignent le plus, pour la plupart, c'est de passer pour dupes, et il leur paraît beaucoup moins ridicule de se montrer occupés d'eux-mêmes en toute circonstance, qu'attrapés dans une seule. Il y a donc de l'esprit, et un bel emploi de l'esprit, à tourner sans cesse en plaisanterie tout ce qui est calcul personnel; car il en restera toujours bien assez pour faire aller le monde, tandis que jusqu'au souvenir même d'une nature vraiment élevé, pourrait bien, un de ces jours, disparaître tout-à-fait.

On trouve dans les comédies de Tieck une gaîté qui naît des caractères, et ne consiste point en épigrammes spirituelles; une gaîté dans laquelle l'imagination est inséparable de la plaisanterie; mais quelquefois aussi cette imagination même fait disparaître le comique, et ramène la poésie lyrique dans les scènes où l'on ne voudrait trouver que des ridicules mis en

action. Rien n'est si difficile aux Allemands que de ne pas se livrer dans tous leurs ouvrages au vague de la rêverie, et cependant la comédie et le théâtre en général n'y sont guères propres, car de toutes les impressions, la plus solitaire, c'est précisément la rêverie; à peine peut-on communiquer ce qu'elle inspire à l'ami le plus intime : comment serait-il donc possible d'y associer la multitude rassemblée?

Parmi ces pièces allégoriques il faut compter *le Triomphe de la sentimentalité*, une petite comédie de Goëthe, dans laquelle il a saisi très-ingénieusement le double ridicule d'enthousiasme affecté et de la nullité réelle. Le principal personnage de cette pièce paraît engoué de toutes les idées qui supposent une imagination forte et un âme profonde, et cependant il n'est dans le vrai qu'un prince très-bien élevé, très-poli et très-soumis aux convenances; il s'est avisé de vouloir mêler à tout cela une sensibilité de commande dont l'affectation se trahit sans cesse. Il croit aimer les sombres forêts, le clair de lune, les nuits étoilées; mais comme il craint le froid et la fatigue, il a fait faire des décorations qui représentent ces

divers objets, et ne voyage jamais que suivi d'un grand chariot qui transporte en poste derrière lui les beautés de la nature.

Ce prince sentimental se croit aussi amoureux d'une femme dont on lui a vanté l'esprit et les talens; cette femme, pour l'éprouver met à sa place un mannequin voilé, qui, comme on le pense bien, ne dit jamais rien d'inconvenable, et dont le silense passe tout à la fois pour la réserve du bon goût et la rêverie mélancolique d'une âme tendre.

Le prince, enchanté de cette compagne selon ses désirs, demande le mannequin en mariage, et ne découvre qu'à la fin qu'il est assez malheureux pour avoir choisi une véritable poupée pour épouse, tandis que sa Cour lui offrait un si grand nombre de femmes qui en auraient réuni les principaux avantages.

L'on ne saurait le nier, cependant ces idées ingénieuses ne suffisent pas pour faire une bonne comédie, et les Français ont, comme auteurs comiques, l'avantage sur toutes les autres nations. La connaissance des hommes, et l'art d'user de cette connaissance leur assure, à cet égard, le premier rang; mais peut-être pourrait-on

souhaiter quelquefois, même dans les meilleures pièces de Molière, que la satire raisonnée tînt moins de place et que l'imagination y eût plus de part. Le Festin de Pierre est parmi ses comédies celle qui se rapproche le plus du système allemand ; un prodige qui fait frissonner sert de mobile aux situations les plus comiques, et les plus grands effets de l'imagination se mêlent aux nuances les plus piquantes de la plaisanterie. Ce sujet aussi spirituel que poétique est pris des Espagnols. Les conceptions hardies sont très-rares en France ; l'on y aime, en littérature, à travailler en sûreté ; mais quand des circonstances heureuses ont encouragé à se risquer, le goût y conduit l'audace avec une adresse merveilleuse, et ce sera presque toujours un chef-dœuvre qu'une invention étrangère arrangée par un Français.

CHAPITRE XXVII.

De la déclamation.

L'ART de la déclamation ne laissant après lui que des souvenirs, et ne pouvant élever aucun monument durable, il en est résulté que l'on n'a pas beaucoup réfléchi sur tout ce qui le compose. Rien n'est si facile que d'exercer cet art médiocrement, mais ce n'est pas à tort que dans sa perfection il excite tant d'enthousiasme, et loin de déprécier cette impresssion comme un mouvement passager, je crois qu'on peut lui assigner de justes causes. Rarement on parvient, dans la vie, à pénétrer les sentimens secrets des hommes : l'affectation et la fausseté, la froideur et la modestie, exagèrent, altèrent, contiennent ou voilent ce qui se passe au fond du cœur. Un grand acteur met en évidence les symptômes de la vérité dans les sentimens et dans les caractères, et nous montre les signes certains des penchans et des émotions

vraies. Tant d'individus traversent l'existence sans se douter des passions et de leur force, que souvent le théâtre révèle l'homme à l'homme, et lui inspire une sainte terreur des orages de l'âme. En effet, quelles paroles pourraient les peindre comme un accent, un geste, un regard! les paroles en disent moins que l'accent, l'accent moins que la physionomie, et l'inexprimable est précisément ce qu'un sublime acteur nous fait connaître.

Les mêmes différences qui existent entre le système tragique des allemands et celui des Français se trouvent aussi dans leur manière de déclamer; les Allemands imitent le plus qu'ils peuvent la nature, ils n'ont d'affectation que celle de la simplicité; mais c'en est bien quelquefois une aussi dans les beaux-arts. Tantôt les acteurs allemands touchent profondément le cœur, et tantôt ils laissent le spectateur tout-à-fait froid; ils se confient alors à sa patience, et sont sûrs de ne pas se tromper. Les Anglais ont plus de majesté que les Allemands, dans leur manière de réciter les vers, mais ils n'ont pas pourtant cette pompe habituelle que les Français, et surtout les tragédies françaises, exigent

des acteurs; notre genre ne supporte pas la médiocrité, car on n'y revient au naturel que par la beauté même de l'art. Les acteurs du second ordre, en Allemagne, sont froids et calmes; ils manquent souvent l'effet tragique, mais ils ne sont presque jamais ridicules : cela se passe sur le théâtre allemand comme dans la société; il y a là des gens qui quelquefois vous ennuient, et voilà tout; tandis que sur la scène française on est impatienté quand on n'est pas ému; les sons ampoulés et faux dégoûtent tellement alors de la tragédie, qu'il n'y a pas de parodie, si vulgaire qu'elle soit, qu'on ne préfère à la fade impression du maniéré.

Les accessoires de l'art, les machines et les décorations doivent être plus soignées en Allemagne qu'en France, puisque dans les tragédies on y a plus souvent recours à ces moyens. Iffland a su réunir à Berlin tout ce que l'on peut désirer à cet égard; mais à Vienne on néglige même les moyens nécessaires pour représenter matérielle-ment bien une tragédie. La mémoire est infiniment plus cultivée par les acteurs français que par les acteurs allemands. Le souffleur, à Vienne, disait d'avance à la

plupart des acteurs chaque mot de leur rôle ; et je l'ai vu suivant de coulisse en coulisse Othello pour lui suggérer les vers qu'il devait prononcer au fond du théâtre en poignardant Desdémona.

Le spectacle de Weimar est infiniment mieux ordonné sous tous les rapports. Le prince, homme d'esprit, et l'homme de génie connaisseur des arts qui y président, ont su réunir le goût et l'élégance à la hardiesse qui permet de nouveaux essais.

Sur ce théâtre, comme sur tous les autres en Allemagne, les mêmes acteurs jouent les rôles comiques et tragiques. On dit que cette diversité s'oppose à ce qu'ils soient supérieurs dans aucun. Cependant, les premiers génies du théâtre, Garrick et Talma, ont réuni les deux genres. La flexibilité d'organes, qui transmet également bien des impressions différentes, me semble le cachet du talent naturel, et dans la fiction comme dans le vrai, c'est peut-être à la même source que l'on puise la mélancolie et la gaîté. D'ailleurs, en Allemagne, le pathétique et la plaisanterie se succèdent et se mêlent si souvent ensemble dans les tragédies, qu'il faut bien que les acteurs possèdent le ta-

lent d'exprimer l'un et l'autre ; et le meilleur acteur allemand, Iffland, en donne l'exemple avec un succès mérité. Je n'ai pas vu en Allemagne de bons acteurs du haut comique, des marquis, des fats, etc. Ce qui fait la grâce de ce genre de rôle, c'est ce que les Italiens appellent la *disinvoltura*, et ce qui se traduirait en français par l'air dégagé. L'habitude qu'ont les Allemands de mettre à tout de l'importance, est précisément ce qui s'oppose le plus à cette facile légèreté. Mais il est impossible de porter plus loin l'originalité, la verve comique et l'art de peindre les caractères, que ne le fait Iffland dans ses rôles. Je ne crois pas que nous ayons jamais vu au théâtre français un talent plus varié ni plus inattendu que le sien, ni un acteur qui se risque à rendre les défauts et les ridicules naturels avec une expression aussi frappante. Il y a dans la comédie des modèles donnés, les pères avares, les fils libertins, les valets fripons, les tuteurs dupés ; mais les rôles d'Iffland, tels qu'il les conçoit, ne peuvent entrer dans aucun de ces moules : il faut les nommer tous par leur nom ; car ce sont des individus qui diffèrent singu-

lièrement l'un de l'autre, et dans lesquels Iffland paraît vivre comme chez lui.

Sa manière de jouer la tragédie est aussi, selon moi, d'un grand effet. Le calme et la simplicité de sa déclamation dans le beau rôle de Walstein, ne peuvent s'effacer du souvenir. L'impression qu'il produit est graduelle : on croit d'abord que son apparente froideur ne pourra jamais remuer l'âme; mais en avançant, l'émotion s'accroit avec une progression toujours plus rapide, et le moindre mot exerce un grand pouvoir quand il règne dans le ton général une noble tranquillité qui fait ressortir chaque nuance, et conserve toujours la couleur du caractère au milieu des passions.

Iffland, qui est aussi supérieur dans la théorie que dans la pratique de son art, a publié plusieurs écrits remarquablement spirituels sur la déclamation ; il donne d'abord une esquisse des différentes époques de l'histoire du théâtre allemand, limitation roide et empesée de la scène française, la sensibilité larmoyante des drames dont le naturel prosaïque avait fait oublier jusqu'au talent de dire des vers, enfin le retour à la poésie et à l'ima-

gination, qui constitue maintenant le goût universel en Allemagne. Il n'y a pas un accent, pas un geste dont Iffland ne sache trouver la cause en philosophe et en artiste.

Un personnage de ses pièces lui fournit les observations les plus fines sur le jeu comique; c'est un homme âgé qui tout à coup abandonne ses anciens sentimens et ses constantes habitudes pour revêtir le costume et les opinions de la génération nouvelle. Le caractère de cet homme n'a rien de méchant, et cependant la vanité l'égare autant que s'il était vraiment pervers. Il a laissé faire à sa fille un mariage raisonnable, mais obscur, et tout à coup il lui conseille de divorcer. Une badine à la main, souriant gracieusement, se balançant sur un pied et sur l'autre, il propose à son enfant de briser les liens les plus sacrés; mais ce qu'on apercoit de vieillesse à travers une élégance forcée, ce qu'il y a d'embarrassé dans son apparente insouciance est saisi par Iffland avec une admirable sagacité.

A propos de Franz Moor, frère du chef des brigands de Schiller, Iffland examine

de quelle manière les rôles de scélérats doivent être joués. « Il faut, » dit-il, « que » l'acteur s'attache à faire sentir par quels » motifs le personnage est devenu ce qu'il » est, quelles circonstances ont dépravé » son âme; enfin l'acteur doit être comme » le défenseur officieux du caractère qu'il » représente. » En effet, il ne peut y avoir de vérité, même dans la scélératesse, que par les nuances qui font sentir que l'homme ne devient jamais méchant que par degrés.

Iffland rappelle aussi la sensation prodigieuse que produisait, dans la pièce d'Emilia Galotti, Eckhoff, un ancien acteur allemand très-célèbre. Lorsqu'Odoard apprend par la maîtresse du prince que l'honneur de sa fille est menacé, il veut taire à cette femme, qu'il n'estime pas, l'indignation et la douleur qu'elle excite dans son âme, et ses mains à son insu arrachaient les plumes qu'il portait à son chapeau, avec un mouvement convulsif dont l'effet était terrible. Les acteurs qui succédèrent à Eckhoff avaient soin d'arracher comme lui les plumes du chapeau; mais elles tombaient à terre sans que personne y fît attention; car une émotion

véritable ne donnait pas aux moindres actions cette vérité sublime qui ébranle l'âme des spectateurs.

La théorie d'Iffland sur les gestes est très-ingénieuse. Il se moque de ces bras en moulin à vent, qui ne peuvent servir qu'à déclamer des sentences de morale, et croit que d'ordinaire les gestes en petit nombre et rapprochés du corps indiquent mieux les impressions vraies ; mais dans ce genre, comme dans beaucoup d'autres, il y a deux parties très-distinctes dans le talent, celle qui tient à l'enthousiasme poétique et celle qui naît de l'esprit observateur ; selon la nature des pièces ou des rôles, l'une ou l'autre doivent dominer. Les gestes que la grâce et le sentiment du beau inspirent ne sont pas ceux qui caractérisent tel ou tel personnage. La poésie exprime la perfection en général plutôt qu'une manière d'être ou de sentir particulière. L'art de l'acteur tragique consiste donc à présenter dans ses attitudes l'image de la beauté poétique, sans négliger cependant ce qui distingue les différens caractères : c'est toujours dans l'union de l'idéal avec la nature que consiste tout le domaine des arts.

Lorsque je vis la pièce du *Vingt-quatre février*, jouée par deux poëtes célèbres, A. W. Schlegel et Werner, je fus singulièrement frappée de leur genre de déclamation. Ils préparaient les effets longtemps d'avance, et l'on voyait qu'ils auraient été fâchés d'être applaudis dès les premiers vers. Toujours l'ensemble était présent à leur pensée, et le succès de détail qui aurait pu y nuire, ne leur eût paru qu'une faute. Schlegel me fit découvrir, par sa manière de jouer dans la pièce de Werner, tout l'intérêt d'un rôle que j'avais à peine remarqué à la lecture. C'était l'innocence d'un homme coupable, le malheur d'un honnête homme qui a commis un crime à l'âge de sept ans, lorsqu'il ne savait pas encore ce que c'était que le crime, et qui, bien qu'il soit en paix avec sa conscience, n'a pu dissiper le trouble de son imagination. Je jugeai l'homme qui était représenté devant moi, comme on pénètre un caractère dans la vie d'après des mouvemens, des regards, des accens qui le trahissent à son insu. En France, la plupart de nos acteurs n'ont jamais l'air d'ignorer ce qu'ils font; au contraire, il y a quelque chose d'étudié dans tous les

moyens qu'ils emploient, et l'on en prévoit d'avance l'effet.

Schroeder, dont tous les Allemands parlent comme d'un acteur admirable, ne pouvait supporter qu'on dît qu'il avait bien joué tel ou tel moment, ou bien déclamé tel ou tel vers. — Ai-je bien joué le rôle? demandait-il; ai-je été le personnage? Et en effet son talent semblait changer de nature chaque fois qu'il changeait de rôle. L'on n'oserait pas en France réciter, comme il le faisait souvent, la tragédie du ton habituel de la conversation. Il y a une couleur générale, un accent convenu qui est de rigueur dans les vers alexandrins, et les mouvemens les plus passionnés reposent sur ce piédestal, qui est comme la donnée nécessaire de l'art. Les acteurs français d'ordinaire visent à l'applaudissement, et le méritent presque pour chaque vers; les acteurs allemands y prétendent à la fin de la pièce, et ne l'obtiennent guères qu'alors.

La diversité des scènes et des situations qui se trouvent dans les pièces allemandes, donne lieu nécessairement à beaucoup plus de variété dans le talent des acteurs. Le

jeu muet compte pour davantage, et la patience des spectateurs permet une foule de détails qui rendent le pathétique plus naturel. L'art d'un acteur, en France, consiste presque en entier dans la déclamation; en Allemagne, il y a beaucoup plus d'accessoires à cet art principal; et souvent la parole est à peine nécessaire pour attendrir.

Lorsque Schroeder, jouant le roi Lear, traduit en allemand, était apporté endormi sur la scène, on dit que ce sommeil du malheur et de la vieillesse arrachait des larmes avant qu'il se fût réveillé, avant même que ses plaintes eussent appris ses douleurs; et quand il portait dans ses bras le corps de sa jeune fille Cordélie, tuée parce qu'elle n'a pas voulu l'abandonner, rien n'était beau comme la force que lui donnait le désespoir. Un dernier doute le soutenait, il essayait si Cordélie respirait encore : lui, si vieux, ne pouvait se persuader qu'un être si jeune avait pu mourir. Une douleur passionnée dans un vieillard à demi détruit produisait l'émotion la plus déchirante.

Ce qu'on peut reprocher avec raison aux acteurs allemands en général, c'est

de mettre rarement en pratique la connaissance des arts du dessin, si généralement répandue dans leur pays : leurs attitudes ne sont pas belles ; l'excès de leur simplicité dégénère souvent en gaucherie, et presque jamais ils n'égalent les acteurs français dans la noblesse et l'élégance de la démarche et des mouvemens. Néanmoins, depuis quelque temps les actrices allemandes ont étudié l'art des attitudes, et se perfectionnent dans cette sorte de grâce si nécessaire au théâtre.

On n'applaudit au spectacle, en Allemagne, qu'à la fin des actes, et très-rarement on interrompt l'acteur pour lui témoigner l'admiration qu'il inspire. Les Allemands regardent comme une espèce de barbarie de troubler, par des signes tumultueux d'approbation, l'attendrissement dont ils aiment à se pénétrer en silence. Mais c'est une difficulté de plus pour leurs acteurs ; car il faut une terrible force de talent pour se passer, en déclamant, de l'encouragement donné par le public. Dans un art tout d'émotion, les hommes rassemblés font éprouver une électricité toute puissante à laquelle rien ne peut suppléer.

Une grande habitude de la pratique de l'art peut faire qu'un bon acteur, en répétant une pièce, repasse par les mêmes traces et se serve des mêmes moyens sans que les spectateurs l'animent de nouveau; mais l'inspiration première est presque toujours venue d'eux. Un contraste singulier mérite d'être remarqué. Dans les beaux-arts, dont la création est solitaire et réfléchie, on perd tout naturel lorsqu'on pense au public, et l'amour-propre seul y fait songer. Dans les beaux-arts improvisés, dans la déclamation surtout, le bruit des applaudissemens agit sur l'âme comme le son de la musique militaire. Ce bruit enivrant fait couler le sang plus vite, ce n'est pas la froide vanité qu'il satisfait.

Quand il paraît un homme de génie en France, dans quelque carrière que ce soit, il atteint presque toujours à un degré de perfection sans exemple; car il réunit l'audace qui fait sortir de la route commune, au tact du bon goût qu'il importe tant de conserver lorsque l'originalité du talent n'en souffre pas. Il me semble donc que Talma peut être cité comme un modèle de hardiesse et de mesure, de naturel et

de dignité. Il possède tous les secrets des arts divers ; ses attitudes rappellent les belles statues de l'antiquité ; son vêtement, sans qu'il y pense, est drapé dans tous ses mouvemens comme s'il avait eu le temps de l'arranger dans le plus parfait repos. L'expression de son visage, celle de son regard, doit être l'étude de tous les peintres. Quelquefois il arrive les yeux à demi ouverts, et tout à coup le sentiment en fait jaillir des rayons de lumière qui semblent éclairer toute la scène.

Le son de sa voix ébranle dès qu'il parle, avant que le sens même des paroles qu'il prononce ait excité l'émotion. Lorsque dans les tragédies il s'est trouvé par hasard quelques vers descriptifs, il a fait sentir les beautés de ce genre de poésie, comme si Pindare avait récité lui-même ses chants. D'autres ont besoin de temps pour émouvoir, et font bien d'en prendre ; mais il y a dans la voix de cet homme je ne sais quelle magie qui, dès les premiers accens, réveille toute la sympathie du cœur. Le charme de la musique, de la peinture, de la sculpture, de la poésie, et par dessus tout du langage de l'âme, voilà ses moyens pour développer dans celui qui l'écoute

toute la puissance des passions généreuses ou terribles.

Quelle connaissance du cœur humain il montre dans sa manière de concevoir ses rôles! il en est une seconde fois l'auteur par ses accens et par sa physionomie. Lorsque Œdipe raconte à Jocaste comment il a tué Laïus, sans le connaître, son récit commence ainsi : *J'étais jeune et superbe.* La plupart des acteurs, avant lui, croyaient devoir jouer le mot *superbe*, et relevaient la tête pour le signaler : Talma, qui sent que tous les souvenirs de l'orgueilleux Œdipe commencent à devenir pour lui des remords, prononce d'une voix timide ces mots faits pour rappeler une confiance qu'il n'a déjà plus. Phorbas arrive de Corinthe au moment où Œdipe vient de concevoir des craintes sur sa naissance : il lui demande un entretien secret. Les autres acteurs, avant Talma, se hâtaient de se retourner vers leur suite et de l'éloigner avec un geste majestueux : Talma reste les yeux fixés sur Phorbas ; il ne peut le perdre de vue, et sa main agitée fait un signe pour écarter ce qui l'entoure. Il n'a rien dit encore, mais ses mouvemens égarés trahissent le trouble de son âme, et,

quand au dernier acte, il s'écrie, en quittant Jocaste,

Oui, Laïus est mon père, et je suis votre fils;

on croit voir s'entr'ouvrir le séjour du Ténare, où le destin perfide entraîne les mortels.

Dans Andromaque, quand Hermione insensée accuse Oreste d'avoir assassiné Pyrrhus sans son aveu, Oreste répond :

Et ne m'avez-vous pas
Vous-même ici tantôt ordonné son trépas?

on dit que Le Kain, quand il récitait ce vers, appuyait sur chaque mot, comme pour rappeler à Hermione toutes les circonstances de l'ordre qu'il avait reçu d'elle. Ce serait bien vis-à-vis d'un juge; mais quand il s'agit de la femme qu'on aime, le désespoir de la trouver injuste et cruelle est l'unique sentiment qui remplisse l'âme. C'est ainsi que Talma conçoit la situation: un cri s'échappe du cœur d'Oreste; il dit les premiers mots avec force, et ceux qui suivent avec un abattement toujours croissant : ses bras tombent, son visage devient en un instant pâle comme la mort, et l'émotion des spectateurs s'augmente à

mesure qu'il semble perdre la force de s'exprimer.

La manière dont Talma récite le monologue suivant est sublime. L'espèce d'innocence qui rentre dans l'âme d'Oreste pour la déchirer lorsqu'il dit ce vers,

J'assassine à regret un roi que je révère,

inspire une pitié que le génie même de Racine n'a pu prévoir tout entière. Les grands acteurs se sont presque tous essayés dans les fureurs d'Oreste; mais c'est-là surtout que la noblesse des gestes et des traits ajoute singulièrement à l'effet du désespoir. La puissance de la douleur est d'autant plus terrible qu'elle se montre à travers le calme même et la dignité d'une belle nature.

Dans les pièces tirées de l'histoire romaine, Talma développe un talent d'un tout autre genre, mais non moins remarquable. On comprend mieux Tacite après l'avoir vu jouer le rôle de Néron; il y manifeste un esprit d'une grande sagacité; car c'est toujours avec de l'esprit qu'une âme honnête saisit les symptômes du crime; néanmoins il produit encore plus d'effet, ce me semble, dans les rôles où l'on

aime à s'abandonner, en l'écoutant, aux sentimens qu'il exprime. Il a rendu à Bayard dans la pièce de de Belloy le service de lui ôter ces airs de fanfaron que les autres acteurs croyaient devoir lui donner : ce héros gascon est redevenu, grâce à Talma, aussi simple dans la tragédie que dans l'histoire. Son costume dans ce rôle, ses gestes simples et rapprochés, rappellent les statues des chevaliers qu'on voit dans les anciennes églises, et l'on s'étonne qu'un homme qui a si bien le sentiment de l'art antique sache aussi se transporter dans le caractère du moyen âge.

Talma joue quelquefois le rôle de Pharan dans une tragédie de Ducis, sur un sujet arabe, Abufar. Une foule de vers ravissans répandent sur cette tragédie beaucoup de charmes ; les couleurs de l'Orient, la mélancolie rêveuse du midi asiatique, la mélancolie des contrées où la chaleur consume la nature au lieu de l'embellir, se font admirablement sentir dans cet ouvrage. Le même Talma, Grec, Romain et chevalier, est un Arabe du désert, plein d'énergie et d'amour ; ses regards sont voilés comme pour éviter l'ardeur des rayons du soleil ; il y a dans ses gestes une

alternative admirable d'indolence et d'impétuosité; tantôt le sort l'accable, tantôt il paraît plus puissant encore que la nature, et semble triompher d'elle : la passion qui le dévore, et dont une femme qu'il croit sa sœur est l'objet, est renfermée dans son sein; on dirait, à sa marche incertaine, que c'est lui-même qu'il veut fuir, ses yeux se détournent de ce qu'il aime, ses mains repoussent une image qu'il croit toujours voir à ses côtés; et quand enfin il presse Saléma sur son cœur en lui disant ce simple mot « *J'ai froid*, » il sait exprimer tout à la fois le frisson de l'âme et la dévorante ardeur qu'il veut cacher.

On peut trouver beaucoup de défauts dans les pièces de Shakespeare adaptées par Ducis à notre théâtre; mais il serait bien injuste de n'y pas reconnaître des beautés du premier ordre; Ducis a son génie dans son cœur, et c'est là qu'il est bien. Talma joue ses pièces en ami du beau talent de ce noble vieillard. La scène des sorcières, dans Macbeth, est mise en récit dans la pièce française. Il faut voir Talma s'essayer à rendre quelque chose de vulgaire et de bizarre dans l'accent des sorcières, et conserver cependant dans cette imi-

tation toute la dignité que notre théâtre exige.

Par des mots inconnus, ces êtres monstrueux
S'appelaient tour à tour, s'applaudissaient entr'eux,
S'approchaient, me montraient avec un ris farouche :
Leur doigt mystérieux se posait sur leur bouche.
Je leur parle, et dans l'ombre ils s'échappent soudain,
L'un avec un poignard, l'autre un sceptre à la main,
L'autre d'un long serpent serrait le corps livide :
Tous trois vers ce palais ont pris un vol rapide,
Et tous trois dans les airs, en fuyant loin de moi,
M'ont laissé pour adieu ces mots : *Tu seras roi.*

La voix basse et mystérieuse de l'acteur en prononçant ces vers, la manière dont il plaçait son doigt sur sa bouche comme la statue du silence, son regard qui s'altérait pour exprimer un souvenir horrible et repoussant ; tout était combiné pour peindre un merveilleux nouveau sur notre théâtre, et dont aucune tradition antérieure ne pouvait donner l'idée.

Othello n'a pas réussi dernièrement sur la scène française ; il semble qu'Orosmane empêche qu'on ne comprenne bien Othello ; mais quand c'est Talma qui joue cette pièce, le cinquième acte émeut comme si l'assassinat se passait sous nos yeux ; j'ai vu Talma déclamer dans la chambre la

dernière scène avec sa femme, dont la voix et la figure conviennent si bien à Desdémona; il lui suffisait de passer sa main sur ses cheveux et de froncer le sourcil pour être le Maure de Venise, et la terreur saisissait à deux pas de lui, comme si toutes les illusions du théâtre l'avaient environné.

Hamlet est son triomphe parmi les tragédies du genre étranger; les spectateurs ne voient pas l'ombre du père d'Hamlet sur la scène française, l'apparition se passe en entier dans la physionomie de Talma, et certes elle n'en est pas ainsi moins effrayante. Quand, au milieu d'un entretien calme et mélancolique, tout à coup il aperçoit le spectre, on suit tous ses mouvemens dans les yeux qui le contemplent, et l'on ne peut douter de la présence du fantôme quand un tel regard l'atteste.

Lorsque Hamlet arrive seul au troisième acte sur la scène, et qu'il dit en beaux vers français le fameux monologue *To be or not to be :*

« La mort c'est le sommeil, c'est un réveil peut-être.
» Peut-être. — Ah! c'est le mot qui glace, épouvanté,
» L'homme, au bord du cercueil, par le doute arrêté,
» Devant ce vaste abîme, il se jette en arrière,
» Ressaisit l'existence et s'attache à la terre. »

Talma ne faisait pas un geste, quelquefois seulement il remuait la tête pour questionner la terre et le ciel sur ce que c'est que la mort! Immobile, la dignité de la méditation absorbait tout son être. L'on voyait un homme, au milieu de deux mille hommes en silence, interroger la pensée sur le sort des mortels! dans peu d'années tout ce qui était là n'existera plus, mais d'autres hommes assisteront à leur tour aux mêmes incertitudes et se plongeront de même dans l'abîme sans en connaître la profondeur.

Lorsque Hamlet veut faire jurer à sa mère, sur l'urne qui renferme les cendres de son époux, qu'elle n'a point eu de part au crime qui l'a fait périr, elle hésite, se trouble, et finit par avouer le forfait dont elle est coupable. Alors Hamlet tire le poignard que son père lui commande d'enfoncer dans le sein maternel; mais au moment de frapper, la tendresse et la pitié l'emportent, et se retournant vers l'ombre de son père, il s'écrie : *Grâce, grâce, mon père!* avec un accent où toutes les émotions de la nature semblent à la fois s'échapper du cœur, et se jetant aux pieds de sa mère évanouie, il lui dit ces

deux vers qui renferment une inépuisable pitié.

Votre crime est horrible, exécrable, odieux;
Mais il n'est pas plus grand que la bonté des cieux.

Enfin on ne peut penser à Talma sans se rappeler Manlius. Cette pièce faisait peu d'effet au théâtre : c'est le sujet de la *Venise sauvée*, d'Otway, transporté dans un événement de l'histoire romaine. Manlius conspire contre le sénat de Rome, il confie son secret à Servilius qu'il aime depuis quinze ans : il le lui confie malgré les soupçons de ses autres amis qui se défient de la faiblesse de Servilius et de son amour pour sa femme, fille du consul. Ce que les conjurés ont craint arrive. Servilius ne peut cacher à sa femme le danger de la vie de son père; elle court aussitôt le lui révéler. Manlius est arrêté, ses projets sont découverts; et le sénat le condamne à être précipité du haut de la roche Tarpéienne.

Avant Talma l'on n'avait guères aperçu dans cette pièce faiblement écrite la passion d'amitié que Manlius ressent pour Servilius. Quand un billet du conjuré Rutile apprend que le secret est trahi et l'est

par Servilius, Manlius arrive, ce billet à la main; il s'approche de son coupable ami que déjà le repentir dévore, et lui montrant les lignes qui l'accusent il prononce ces mots : *Qu'en dis-tu?* Je le demande à toux ceux qui les ont entendus, la physionomie et le son de la voix peuvent-ils jamais exprimer à la fois plus d'impressions différentes; cette fureur qu'amolit un sentiment intérieur de pitié, cette indignation que l'amitié rend tour à tour plus vive et plus faible, comment les faire comprendre, si ce n'est par cet accent qui va de l'âme à l'âme sans l'intermédiaire même des paroles! Manlius tire son poignard pour en frapper Servilius, sa main cherche son cœur et tremble de le trouver : le souvenir de tant d'années pendant lesquelles Servilius lui fut cher, élève comme un nuage de pleurs entre sa vengeance et son ami.

On a moins parlé du cinquième acte, et peut-être Talma y est-il plus admirable encore que dans le quatrième. Servilius a tout bravé pour expier sa faute et sauver Manlius. Dans le fond de son cœur il a résolu, si son ami périt, de partager son sort. La douleur de Manlius est adoucie

par les regrets de Servilius; néanmoins il n'ose lui dire qu'il lui pardonne sa trahison effroyable; mais il prend à la dérobée la main de Servilius et l'approche de son cœur; ses mouvemens involontaires cherchent l'ami coupable qu'il veut embrasser encore avant de le quitter pour jamais. Rien ou presque rien dans la pièce n'indiquait cette admirable beauté de l'âme sensible respectant une longue affection, malgré la trahison qui l'a brisée. Les rôles de Pierre et de Jaffier dans la pièce anglaise indiquent cette situation avec une grande force. Talma sait donner à la tragédie de Manlius l'énergie qui lui manque, et rien n'honore davantage son talent que la vérité avec laquelle il exprime ce qu'il y a d'invincible dans l'amitié. La passion peut haïr l'objet de son amour; mais quand le lien s'est formé par les rapports sacrés de l'âme, il semble que le crime même ne saurait l'anéantir, et qu'on attend le remords comme après une longue absence on attendrait le retour.

En parlant avec quelque détail de Talma, je ne crois point m'être arrêtée sur un sujet étranger à mon ouvrage. Cet artiste donne autant qu'il est possible à la tragédie

française ce qu'à tort ou à raison les Allemands lui reprochent de n'avoir pas : l'originalité et le naturel. Il sait caractériser les mœurs étrangères dans les diverses pièces qu'il représente, et nul acteur ne hasarde davantage de grands effets par des moyens simple. Il y a dans sa manière de déclamer Shakespeare et Racine artistement combinés. Pourquoi les écrivains dramatiques n'essaieraient-ils pas aussi de réunir dans leurs compositions ce que l'acteur a su si bien amalgamer par son jeu?

CHAPITRE XXVIII.

Des Romans.

De toutes les fictions les romans étant la plus facile, il n'est point de carrière dans laquelle les écrivains des nations modernes se soient plus essayés. Le roman fait, pour ainsi dire, la transition entre la vie réelle et la vie imaginaire. L'histoire de chacun est, à quelques modifications près, un roman assez semblable à ceux qu'on imprime, et les souvenirs personnels

tiennent souvent à cet égard lieu d'invention. On a voulu donner plus d'importance à ce genre en y mêlant la poésie, l'histoire et la philosophie ; il me semble que c'est le dénaturer. Les réflexions morales et l'éloquence passionnée peuvent trouver place dans les romans ; mais l'intérêt des situations doit être toujours le premier mobile de cette sorte d'écrits, et jamais rien ne peut en tenir lieu. Si l'effet théâtral est la condition indispensable de toute pièce représentée, il est également vrai qu'un roman ne serait ni un bon ouvrage, ni une fiction heureuse, s'il n'inspirait pas une curiosité vive ; c'est en vain que l'on voudrait y suppléer par des digressions spirituelles, l'attente de l'amusement trompée causerait une fatigue insurmontable.

La foule des romans d'amour publiés en Allemagne a fait tourner un peu en plaisanterie les clairs de lune, les harpes qui retentissent le soir dans la vallée, enfin tous les moyens connus de bercer doucement l'âme ; mais néanmoins il y a dans nous une disposition naturelle qui se plaît à ces faciles lectures, c'est au génie à s'emparer de cette disposition qu'on voudrait en vain combattre. Il est si beau

d'aimer et d'être aimé, que cet hymne de la vie peut se moduler à l'infini sans que le cœur en éprouve de lassitude; ainsi l'on revient avec joie au motif d'un chant embelli par des notes brillantes. Je ne dissimulerai pas cependant que les romans, même les plus purs, font du mal; ils nous ont trop appris ce qu'il y a de plus secret dans les sentimens. On ne peut plus rien éprouver sans se souvenir presque de l'avoir lu, et tous les voiles du cœur ont été déchirés. Les anciens n'auraient jamais fait ainsi de leur âme un sujet de fiction; il leur restait un sanctuaire où même leur propre regard aurait craint de pénétrer; mais enfin le genre des romans admis, il y faut de l'intérêt, et c'est comme le disait Ciceron de l'action dans l'orateur, la condition trois fois nécessaire.

Les Allemands comme les Anglais sont très-féconds en romans qui peignent la vie domestique. La peinture des mœurs est plus élégante dans les romans anglais; elle a plus de diversité dans les romans allemands. Il y a en Angleterre, malgré l'indépendance des caractères, une manière d'être générale donnée par la bonne compagnie; en Allemagne rien à cet égard

n'est convenu. Plusieurs de ces romans fondés sur nos sentimens et nos mœurs, et qui tiennent parmi les livres le rang des drames au théâtre, méritent d'être cités; mais ce qui est sans égal et sans pareil, c'est Werther : on voit là tout ce que le génie de Goëthe pouvait produire quand il était passionné. L'on dit qu'il attache maintenant peu de prix à cet ouvrage de sa jeunesse; l'effervescence d'imagination, qui lui inspira presque de l'enthousiasme pour le suicide, doit lui paraître maintenant blâmable. Quand on est très-jeune, la dégradation de l'être n'ayant en rien commencé, le tombeau ne semble qu'une image poétique, qu'un sommeil environné de figures à genoux qui nous pleurent; il n'en est plus ainsi même dès le milieu de la vie, et l'on apprend alors pourquoi la religion, cette science de l'âme, a mêlé l'horreur du meurtre à l'attentat contre soi-même.

Goëthe néanmoins aurait grand tort de dédaigner l'admirable talent qui se manifeste dans Werther; ce ne sont pas seulement les souffrances de l'amour, mais les maladies de l'imagination dans notre siècle, dont il a su faire le tableau; ces pensées qui se pressent dans l'esprit sans qu'on

puisse les changer en actes de la volonté ; le contraste singulier d'une vie beaucoup plus monotone que celle des anciens, et d'une existence intérieure beaucoup plus agitée, causent une sorte d'étourdissement semblable à celui qu'on prend sur le bord de l'abîme, et la fatigue même qu'on éprouve après l'avoir long-temps contemplé peut entraîner à s'y précipiter. Goëthe a su joindre à cette peinture des inquiétudes de l'âme, si philosophique dans ses résultats, une fiction simple mais d'un intérêt prodigieux. Si l'on a cru nécessaire dans toutes les sciences de frapper les yeux par les signes extérieurs, n'est-il pas naturel d'intéresser le cœur pour y graver de grandes pensées ?

Les romans par lettres supposent toujours plus de sentimens que de faits ; jamais les anciens n'auraient imaginé de donner cette force à leurs fictions ; et ce n'est même que depuis deux siècles que la philosophie s'est assez introduite en nous-mêmes pour que l'analyse de ce qu'on éprouve tienne une si grande place dans les livres. Cette manière de concevoir les romans n'est pas aussi poétique, sans doute, que celle qui consiste tout entière

dans les récits; mais l'esprit humain est maintenant bien moins avide des événemens même les mieux combinés, que des observations sur ce qui se passe dans le cœur. Cette disposition tient aux grands changemens intellectuels qui ont eu lieu dans l'homme; il tend toujours plus en général à se replier sur lui-même, et cherche la religion, l'amour et la pensée dans le plus intime de son être.

Plusieurs écrivains allemands ont composé des contes de revenans et de sorcières, et pensent qu'il y a plus de talent dans ces inventions que dans un roman fondé sur une circonstance de la vie commune : tout est bien si l'on y est porté par des dispositions naturelles; mais en général il faut des vers pour les choses merveilleuses, la prose n'y suffit pas. Quand les fictions représentent des siècles et des pays très-différens de ceux où nous vivons, il faut que le charme de la poésie supplée au plaisir que la ressemblance avec nous-mêmes nous ferait goûter. La poésie est le médiateur ailé qui transporte les temps passés et les nations étrangères dans une région sublime où l'admiration tient lieu de sympathie.

Les romans de chevalerie abondent en Allemagne ; mais on aurait dû les rattacher plus scrupuleusement aux traditions anciennes : à présent on recherche ces sources précieuses ; et, dans un livre appelé : *Le Livre des Héros*, on a trouvé une foule d'aventures racontées avec force et naïveté ; il importe de conserver la couleur de ce style et de ces mœurs anciennes, et de ne pas prolonger, par l'analyse des sentimens, les récits de ces temps où l'honneur et l'amour agissaient sur le cœur de l'homme, comme la fatalité chez les anciens, sans qu'on réfléchît aux motifs des actions, ni que l'incertitude y fût admise.

Les romans philosophiques ont pris depuis quelque temps, en Allemagne, le pas sur tous les autres ; ils ne ressemblent point à ceux des Français ; ce n'est pas comme dans Voltaire une idée générale qu'on exprime par un fait en forme d'apologue, mais c'est un tableau de la vie humaine tout-à-fait impartial, un tableau dans lequel aucun intérêt passionné ne domine ; des situations diverses se succèdent dans tous les rangs, dans tous les états, dans toutes les circonstances, et l'écrivain est là pour les raconter ; c'est ainsi

que Goëthe a conçu Wilhelm Meister, ouvrage très-admiré en Allemagne, mais ailleurs peu connu.

Wilhelm Meister est plein de discussions ingénieuses et spirituelles ; on en ferait un ouvrage philosophique du premier ordre, s'il ne s'y mêlait pas une intrigue de roman, dont l'intérêt ne vaut pas ce qu'elle fait perdre ; on y trouve des peintures très-fines et très-détaillées d'une certaine classe de la société, plus nombreuse en Allemagne que dans les autres pays ; classe dans laquelle les artistes, les comédiens et les aventuriers se mêlent avec les bourgeois qui aiment la vie indépendante, et avec les grands seigneurs qui croient protéger les arts. Chacun de ces tableaux pris à part est charmant ; mais il n'y a d'autre intérêt dans l'ensemble de l'ouvrage que celui qu'on doit mettre à savoir l'opinion de Goëthe sur chaque sujet : le héros de son roman est un tiers importun, qu'il a mis, on ne sait pourquoi, entre son lecteur et lui.

Au milieu de ces personnages de Wilhelm Meister, plus spirituels que signifians, et de ces situations plus naturelles que saillantes, un épisode charmant se retrouve

dans plusieurs endroits de l'ouvrage, et réunit tout ce que la chaleur et l'originalité du talent de Goëthe peuvent faire éprouver de plus animé. Une jeune fille Italienne est l'enfant de l'amour et d'un amour criminel et terrible, qui a entraîné un homme consacré par serment au culte de la divinité; les deux époux, déjà si coupables, découvrent après leur hymen qu'ils étaient frère et sœur, et que l'inceste est pour eux la punition du parjure. La mère perd la raison, et le père parcourt le monde comme un malheureux errant qui ne veut d'asile nulle part. Le fruit infortuné de cet amour si funeste, sans appui dès sa naissance, est enlevé par des danseurs de corde; ils l'exercent jusqu'à l'âge de dix ans dans les misérables jeux dont ils tirent leur subsistance : les cruels traitemens qu'on lui fait éprouver intéressent Wilhelm, et il prend à son service cette jeune fille sous l'habit de garçon qu'elle a porté depuis qu'elle est au monde.

Alors se développe dans cette créature extraordinaire un mélange singulier d'enfance et de profondeur, de sérieux et d'imagination; ardente comme les Italiennes, silencieuse et persévérante comme une

personne réfléchie, la parole ne semble pas son langage. Le peu de mots qu'elle dit cependant est solennelle, et répond à des sentimens bien plus forts que son âge, et dont elle-même n'a pas le secret. Elle s'attache à Wilhelm avec amour et respect; elle le sert comme un domestique fidèle, elle l'aime comme une femme passionnée : sa vie ayant toujours été malheureuse, on dirait qu'elle n'a point connu l'enfance, et que, souffrant dans l'âge auquel la nature n'a destiné que des jouissances, elle n'existe que pour une seule affection avec laquelle les battemens de son cœur commencent et finissent.

Le personnage de Mignon (c'est le nom de la jeune fille) est mystérieux comme un rêve; elle exprime ses regrets pour l'Italie dans des vers ravissans que tout le monde sait par cœur en Allemagne : « Connais-tu cette terre où les citronniers fleurissent, etc. » Enfin la jalousie, cette impression trop forte pour de si jeunes organes, brise la pauvre enfant, qui sentit la douleur avant que l'âge lui donnât la force de lutter contre elle. Il faudrait, pour comprendre tout l'effet de cet admirable tableau, en rapporter chaque détail,

On ne peut se représenter sans émotion les moindres mouvemens de cette jeune fille; il y a je ne sais quelle simplicité magique en elle qui suppose des abîmes de pensées et de sentimens; l'on croit entendre gronder l'orage au fond de son âme, lors même que l'on ne saurait citer ni une parole ni une circonstance qui motive l'inquiétude inexprimable qu'elle fait éprouver.

Malgré ce bel épisode, on aperçoit dans Wilhelm Meister le système singulier qui s'est développé depuis quelque temps dans la nouvelle école allemande : les récits des anciens, et même leur poëmes, quelque animés qu'ils soient dans le fond, sont calmes par la forme; et l'on s'est persuadé que les modernes feraient bien d'imiter la tranquillité des écrivains antiques : mais en fait d'imagination, ce qui n'est commandé que par la théorie ne réussit guères dans la pratique. S'il s'agit d'événemens tels que ceux de l'Iliade, ils intéressent d'eux-mêmes, et moins le sentiment personnel de l'auteur s'aperçoit, plus le tableau fait impression; mais si l'on se met à peindre les situations romanesques avec le calme impartial d'Homère, le résultat n'en saurait être très-attachant.

Goëthe vient de faire paraître un roman intitulé : *Les affinités de choix*, qu'on peut accuser surtout, ce me semble, du défaut que je viens d'indiquer. Un ménage heureux s'est retiré à la campagne; les deux époux invitent, l'un son ami, l'autre sa nièce, à partager leur solitude ; l'ami devient amoureux de la femme, et l'époux de la jeune fille, nièce de sa femme. Il se livre à l'idée de recourir au divorce pour s'unir à ce qu'il aime; la jeune fille est prête à y consentir : des événemens malheureux la ramènent au sentiment du devoir; mais quand elle reconnaît la nécessité de sacrifier son amour, elle en meurt de douleur, et celui qu'elle aime ne tarde pas à la suivre.

La traduction des *Affinités de choix* n'a point eu de succès en France, parce que l'ensemble de cette fiction n'a rien de caractérisé, et qu'on ne sait pas dans quel but elle a été conçue. Ce n'est point un tort en Allemagne que cette incertitude : comme les événemens de ce monde ne présentent souvent que des résultats indécis, l'on consent a trouver dans les romans qui les peignent les mêmes contradictions et les mêmes doutes. Il y a dans l'ouvrage

de Goëthe une foule de pensées et d'observations fines; mais il est vrai que l'intérêt y languit souvent, et qu'on trouve presque autant de lacunes dans ce roman que dans la vie humaine telle qu'elle se passe ordinairement. Un roman cependant ne doit pas ressembler à des mémoires particuliers; car tout intéresse dans ce qui a existé réellement, tandis qu'une fiction ne peut égaler l'effet de la vérité qu'en la surpassant, c'est-à-dire, en ayant plus de force, plus d'ensemble et plus d'action qu'elle.

La description du jardin du baron et et des embellissemens qu'y fait la baronne, absorbe plus du tiers du roman; et l'on a peine à partir de là pour être ému par une catastrophe tragique; la mort du héros et de l'héroïne ne semble plus qu'un accident fortuit, parce que le cœur n'est pas préparé long-temps d'avance à sentir et à partager la peine qu'ils éprouvent. Cet écrit offre un singulier mélange de l'existence commode et des sentimens orageux; une imagination pleine de grâce et de force s'approche des plus grands effets pour les délaisser tout à coup, comme s'il ne valait pas la peine de les produire; et

l'on dirait que l'émotion fait du mal à l'écrivain de ce roman, et que, par paresse de cœur, il met de côté la moitié de son talent, de peur de se faire souffrir lui-même en attendrissant les autres.

Une question plus importante, c'est de savoir si un tel ouvrage est moral, c'est-à-dire, si l'impression qu'on en reçoit est favorable au perfectionnement de l'âme; les événemens ne sont de rien à cet égard dans une fiction; on sait si bien qu'ils dépendent de la volonté de l'auteur, qu'ils ne peuvent réveiller la conscience de personne : la moralité d'un roman consiste donc dans les sentimens qu'il inspire. On ne saurait nier qu'il y a dans le livre de Goëthe une profonde connaissance du cœur humain, mais une connaissance décourageante; la vie y est représentée comme une chose assez indifférente, de quelque manière qu'on la passe; triste quand on l'approfondit, assez agréable quand on l'esquive, susceptible de maladies morales qu'il faut guérir si l'on peut, et dont il faut mourir si l'on n'en peut guérir. — Les passions existent, les vertus existent; il y a des gens qui assurent qu'il faut combattre les unes par les autres; il

y en a d'autres qui prétendent que cela ne se peut pas; voyez et jugez, semble dire l'écrivain qui raconte, avec impartialité, les argumens que le sort peut donner pour et contre chaque manière de voir. —

On aurait tort cependant de se figurer que ce scepticisme soit inspiré par la tendance matérialiste du dix-huitième siècle; les opinions de Goëthe ont bien plus de profondeur, mais elles ne donnent pas plus de consolations à l'âme. On aperçoit dans ses écrits une philosophie dédaigneuse qui dit au bien comme au mal : — cela doit être, puisque cela est; — un esprit prodigieux qui domine toutes les autres facultés, et se lasse du talent même comme ayant quelque chose de trop involontaire et de trop partial; enfin, ce qui manque surtout à ce roman, c'est un sentiment religieux, ferme et positif : les principaux personnages sont plus accessibles à la superstition qu'à la croyance; et l'on sent que dans leur cœur, la religion, comme l'amour, n'est que l'effet des circonstances et pourrait varier avec elles.

Dans la marche de cet ouvrage, l'auteur se montre trop incertain; les figures qu'il dissipe et les opinions qu'il indique ne

laissent que des souvenirs vacillans ; il faut en convenir, beaucoup penser conduit quelquefois à tout ébranler dans le fond de soi-même ; mais un homme de génie tel que Goëthe doit servir de guide à ses admirateurs dans une route assurée. Il n'est plus temps de douter, il n'est plus temps de mettre, à propos de toutes choses, des idées ingénieuses dans les deux côtés de la balance ; il faut se livrer à la confiance, à l'enthousiasme, à l'admiration que la jeunesse immortelle de l'âme peut toujours entretenir en nous-mêmes ; cette jeunesse renaît des cendres mêmes des passions : c'est le rameau d'or qui ne peut se flétrir, et qui donne à la Sybille l'entrée dans les champs élysiens.

Tieck mérite d'être cité dans plusieurs genres ; il est l'auteur d'un roman, *Sternbald*, dont la lecture est délicieuse ; les événemens y sont en petit nombre, et ce qu'il y en a n'est pas même conduit jusqu'au dénouement ; mais on ne trouve nulle part, je crois, une si agréable peinture de la vie d'un artiste ; l'auteur place son héros dans le beau siècle des arts, et le suppose écolier d'Albert Dürer, contemporain de Raphaël. Il le fait voyager

dans diverses contrées de l'Europe, et peint avec un charme tout nouveau le plaisir que doivent causer les objets extérieurs quand on n'appartient exclusivevent à aucun pays, ni à aucune situation, et qu'on se promène librement à travers la nature pour y chercher des inspirations et des modèles. Cette existence voyageuse et rêveuse tout à la fois n'est bien sentie qu'en Allemagne. Dans les romans français, nous décrivons toujours les mœurs et les relations sociales; mais il y a un grand secret de bonheur dans cette imagination qui plane sur la terre en la parcourant, et ne se mêle point aux intérêts actifs de ce monde.

Ce que le sort refuse presque toujours aux pauvres mortels, c'est une destinée heureuse dont les circonstances se succèdent et s'enchaînent selon nos souhaits; mais les impressions isolées sont pour la plupart assez douces, et le présent, quand on peut le considérer à part des souvenirs et des craintes, est encore le meilleur moment de l'homme. Il y a donc une philosophie poétique très-sage dans ces jouissances instantanées dont l'existence d'un artiste se compose; les sites nouveaux,

les accidens de lumière qui les embellissent sont pour lui des événemens qui commencent et finissent le même jour, et n'ont rien à faire avec le passé ni avec l'avenir; les affections du cœur dérobent l'aspect de la nature, et l'on s'étonne en lisant le roman de Tieck de toutes les merveilles qui nous environnent à notre insu.

L'auteur a mêlé à cet ouvrage des poésies détachées, dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre. Lorsqu'on met des vers dans un roman français, presque toujours ils interrompent l'intérêt et détruisent l'harmonie de l'ensemble. Il n'en est pas ainsi dans Sternbald; le roman est si poétique en lui-même, que la prose y paraît comme un récitatif qui succède au chant, ou le prépare. On y trouve entre autres quelques stances sur le retour du printemps qui sont enivrantes comme la nature à cette époque. L'enfance y est présentée sous mille formes différentes; l'homme, les plantes, la terre, le ciel, tout y est si jeune, tout y est si riche d'espérance, qu'on dirait que le poëte célèbre les premiers beaux jours et les premières fleurs qui parèrent le monde.

Nous avons eu français plusieurs romans comiques, et l'un des plus remarquables c'est Gil-Blas. Je ne crois pas qu'on puisse citer chez les Allemands un ouvrage où l'on se joue si spirituellement des choses de la vie. Ils ont à peine un monde réel, comment pourraient-ils déjà s'en moquer? La gaîté sérieuse qui ne tourne rien en plaisanterie, mais amuse sans le vouloir, et fait rire sans avoir ri; cette gaîté, que les Anglais appelle *humour*, se trouve aussi dans plusieurs écrits allemands; mais il est presque impossible de les traduire. Quand la plaisanterie consiste dans une pensée philosophique heureusement exprimée, comme le Gulliver de Swift, le changement de la langue n'y fait rien, mais Tristram Shandy de Sterne perd en français presque toute sa grâce. Les plaisanteries qui consistent dans les formes du langage en disent peut-être à l'esprit mille fois plus que les idées, et cependant on ne peut transmettre aux étrangers ces impressions si vives, excitées par des nuances si fines.

Claudius est un des auteurs allemands qui a le plus de cette gaîté nationale, partage exclusif de chaque littérature étrangère. Il a publié un recueil composé de

plusieurs pièces détachées sur différens sujets; il en est quelques-unes de mauvais goût, quelques autres de peu d'importance, mais il y règne une originalité et une vérité qui rendent les moindres choses piquantes. Cet écrivain, dont le style est revêtu d'une apparence simple, et quelquefois même vulgaire, pénètre jusqu'au fond du cœur, par la sincérité de ses sentimens. Il vous fait pleurer comme il vous fait rire, parce qu'il excite en vous la symphatie, et que vous reconnaissez un semblable et un ami dans tout ce qu'il éprouve. On ne peut rien extraire des écrits de Claudius, son talent agit comme une sensation, il faut l'avoir éprouvée pour en parler. Il ressemble à ces peintres flamands qui s'élèvent quelquefois à représenter ce qu'il y a de plus noble dans la nature, ou à l'Espagnol Murillos, qui peint des pauvres et des mendians avec une vérité parfaite, mais qui leur donne souvent, même à son insu, quelques traits d'une expression noble et profonde. Il faut, pour mêler avec succès le comique et le pathétique, être éminemment naturel dans l'un et dans l'autre; dès que le factice s'apercoit, tout contraste fait

disparate ; mais un grand talent plein de bonhomie peut réunir avec succès ce qui n'a du charme que sur le visage de l'enfance, le sourire au milieu des pleurs.

Un autre écrivain plus moderne et plus célèbre que Claudius s'est acquis une grande réputation en Allemagne par des ouvrages qu'on appellerait des romans, si une dénomination connue pouvait convenir à des productions si extraordinaires. J. Paul Ricther a sûrement plus d'esprit qu'il n'en faut pour composer un ouvrage qui intéresserait les étrangers autant que les Allemands ; et néanmoins rien de ce qu'il a publié ne peut sortir de l'Allemagne. Ses admirateurs diront que cela tient à l'originalité même de son génie ; il me semble que ses défauts en sont autant la cause que ses qualités. Il faut, dans nos temps modernes, avoir l'esprit européen ; les Allemands encouragent trop dans leurs auteurs cette hardiesse vagabonde qui, toute audacieuse qu'elle paraît, n'est pas toujours dénuée d'affectation. Madame de Lambert disait à son fils : — Mon ami, ne vous permettez que les sottises qui vous feront un grand plaisir. — On pourrait prier J. Paul de n'être bizarre que malgré

lui : tout ce qu'on dit involontairement répond toujours à la nature de quelqu'un ; mais quand l'originalité naturelle est gâtée par la prétention à l'originalité, le lecteur ne jouit pas complétement même de ce qui est vrai, par le souvenir et la crainte de ce qui ne l'est pas.

On trouve cependant des beautés admirables dans les ouvrages de J. Paul ; mais l'ordonnance et le cadre de ses tableaux sont si défectueux, que les traits de génie les plus lumineux se perdent dans la confusion de l'ensemble. Les écrits de J. Paul doivent être considérés sous deux points de vue, la plaisanterie et le sérieux, car il mêle constamment l'une à l'autre. Sa manière d'observer le cœur humain est pleine de finesse et de gaîté, mais il ne connaît guères que le cœur humain tel qu'on peut le juger d'après les petites villes d'Allemagne, et il y a souvent dans la peinture de ces mœurs quelque chose de trop innocent pour notre siècle. Des observations si délicates et presque si minutieuses sur les affections morales rappellent un peu ce personnage des contes de Fées, surnommé *Fine-Oreille*, parce qu'il entendait les plantes pousser. Sterne

a bien à cet égard quelque analogie avec J. Paul; mais si J. Paul lui est très-supérieur dans la partie sérieuse et poétique de ses ouvrages, Sterne a plus de goût et d'élégance dans la plaisanterie, et l'on voit qu'il a vécu dans une société dont les rapports étaient plus étendus et plus brillans.

Ce serait un ouvrage bien remarquable néanmoins que des pensées extraites des ouvrages de J. Paul; mais on s'apercoit, en le lisant, de l'habitude singulière qu'il a de recueillir partout, dans des vieux livres inconnus, dans des ouvrages de sciences, etc., des méthaphores et des allusions. Les rapprochemens qu'il en tire sont presque toujours très-ingénieux; mais quand il faut de l'étude et de l'attention pour saisir une plaisanterie, il n'y a guères que les Allemands qui consentent à rire à la longue et se donnent autant de peine pour comprendre ce qui les amuse que ce qui les instruit.

Au fond de tout cela l'on trouve une foule d'idées nouvelles; et si l'on y parvient, l'on s'y enrichit beaucoup; mais l'auteur a négligé l'empreinte qu'il fallait donner à ces trésors. La gaîté des Fran-

çais vient de l'esprit de société ; celle des Italiens, de l'imagination ; celle des Anglais, de l'originalité du caractère ; la gaîté des Allemands est philosophique. Ils plaisantent avec les choses et avec les livres plutôt qu'avec leurs semblables. Il y a dans leur tête un chaos de connaissances qu'une imagination indépendante et fantasque combine de mille manières, tantôt originales, tantôt confuses ; mais où la vigueur de l'esprit et de l'âme se fait toujours sentir.

L'esprit de J. Paul ressemble souvent à celui de Montaigne. Les auteurs français de l'ancien temps ont en général plus de rapport avec les Allemands que les écrivains du siècle de Louis XIV ; car c'est depuis ce temps-là que la littérature française a pris une direction classique.

Paul Richter est souvent sublime dans la partie sérieuse de ses ouvrages ; mais la mélancolie continuelle de son langage ébranle quelquefois jusqu'à la fatigue. Lorsque l'imagination nous balance trop long-temps dans le vague, à la fin les couleurs se confondent à nos regards, les contours s'effacent, et il ne reste de ce qu'on a lu qu'un retentissement au lieu

d'un souvenir. La sensibilité de J. Paul touche l'âme, mais ne la fortifie pas assez. La poésie de son style ressemble aux sons de l'harmonica, qui ravissent d'abord et font mal au bout de quelques instans, parce que l'exaltation qu'ils excitent n'a pas d'objet déterminé. L'on donne trop d'avantage aux caractères arides et froids quand on leur présente la sensibilité comme une maladie, tandis que c'est de toutes les facultés morales la plus énergique, puisqu'elle donne le désir et la puissance de se dévouer aux autres.

Parmi les épisodes touchans qui abondent dans les romans de Jean Paul, dont le fond n'est presque jamais qu'un assez faible prétexte pour les épisodes, j'en vais citer trois, pris au hasard, pour donner l'idée du reste. Un seigneur anglais devient aveugle par une double cataracte; il se fait faire l'opération sur un de ses yeux; on la manque, et cet œil est perdu sans ressource. Son fils, sans le lui dire, étudie chez un oculiste, et, au bout d'une année, il est jugé capable d'opérer l'œil que l'on peut encore sauver à son père. Le père, ignorant l'intention de son fils, croit se remettre entre les mains d'un

étranger, et se prépare, avec fermeté, au moment qui va décider si le reste de sa vie se passera dans les ténèbres; il recommande même qu'on éloigne son fils de sa chambre, afin qu'il ne soit pas trop ému en assistant à cette redoutable décision. Le fils s'approche en silence de son père; sa main ne tremble pas; car la circonstance est trop forte pour les signes ordinaires de l'attendrissement. Toute l'âme se concentre dans une seule pensée, et l'excès même de la tendresse donne cette présence d'esprit surnaturelle, à laquelle succéderait l'égarement si l'espoir était perdu. Enfin l'opération réussit, et le père, en recouvrant la lumière, aperçoit le fer bienfaisant dans la main de son propre fils.

Un autre roman du même auteur présente aussi une situation très-touchante. Un jeune aveugle demande qu'on lui décrive le coucher du soleil dont il sent les rayons doux et purs dans l'atmosphère, comme l'adieu d'un ami. Celui qu'il interroge lui raconte la nature dans toute sa beauté; mais il mêle à cette peinture une impression de mélancolie qui doit consoler l'infortuné privé de la lumière. Sans cesse il en appelle à la Divinité, comme à la

source vive des merveilles du monde : et, ramenant tout à cette vue intellectuelle, dont l'aveugle jouit peut-être plus intimement encore que nous, il lui fait sentir dans l'âme ce que ses yeux ne peuvent plus voir.

Enfin, je risquerai la traduction d'un morceau très-bizarre, mais qui sert à faire connaître le génie de J. Paul.

Bayle a dit quelque part que *l'athéïsme ne devrait pas mettre à l'abri de la crainte des souffrances éternelles* : c'est une grande pensée, et sur laquelle on peut réfléchir long-temps. Le songe de J. Paul, que je vais citer, peut être considéré comme cette pensée mise en action.

La vision dont il s'agit, ressemble un peu au délire de la fièvre, et doit être jugée comme telle. Sous tout autre rapport que celui de l'imagination, elle serait singulièrement attaquable.

« Le but de cette fiction, » dit Jean Paul, « en excusera la hardiesse. Si mon » cœur était jamais assez malheureux, » assez desséché pour que tous les senti- » mens qui affirment l'existence d'un Dieu » y fussent anéantis, je relirais ces pages; » j'en serais ébranlé profondément, et j'y

» retrouverais mon salut et ma foi. Quel-
» ques hommes nient l'existence de Dieu
» avec autant d'indifférence que d'autres
» l'admettent; et tel y a cru pendant vingt
» années, qui n'a rencontré que dans la
» vingt-unième, la minute solennelle, où
» il a découvert avec ravissement le riche
» apanage de cette croyance, la chaleur
» vivifiante de cette fontaine de naphte. »

Un Songe.

« Lorsque, dans l'enfance, on nous
» raconte que vers minuit, à l'heure où le
» sommeil atteint notre âme de si près,
» les songes deviennent plus sinistres, les
» morts se relèvent, et, dans les églises,
» solitaires, contrefont les pieuses pra-
» tiques des vivans; la mort nous effraie
» à cause des morts. Quand l'obscurité
» s'approche, nous détournons nos re-
» gards de l'église et de ses noirs vitraux;
» les terreurs de l'enfance, plus encore
» que ses plaisirs, reprennent des ailes
» pour voltiger autour de nous pendant
» la nuit légère de l'âme assoupie. Ah!
» n'éteignez pas ces étincelles; laissez-
» nous nos songes, même les plus som-
» bres. Ils sont encore plus doux que

» notre existence actuelle; ils nous ra-
» mènent à cet âge où le fleuve de la
» vie réfléchit encore le ciel.

» Un soir d'été, j'étais couché sur
» le sommet d'une colline; je m'y en-
» dormis, et je rêvai que je me ré-
» veillais au milieu de la nuit dans un
» cimetière. L'horloge sonnait onze heu-
» res. Toutes les tombes étaient entr'ou-
» vertes, et les portes de fer de l'é-
» glise, agitées par une main invisible,
» s'ouvraient et se refermaient à grand
» bruit. Je voyais sur les murs s'enfuir
» des ombres, qui n'y étaient projetées
» par aucun corps : d'autres ombres livides
» s'élevaient dans les airs, et les enfans
» seuls reposaient encore dans les cer-
» cueils. Il y avait dans le ciel comme
» un nuage grisâtre, lourd, étouffant,
» qu'un fantôme gigantesque serrait et
» pressait à longs plis. Au-dessus de moi,
» j'entendais la chute lointaine des ava-
» lanches, et sous mes pas la première
» commotion d'un vaste tremblement de
» terre. Toute l'église vacillait, et l'air
» était ébranlé par des sons déchirans
» qui cherchaient vainement à s'ac-
» corder. Quelques pâles éclairs jetaient

» une lueur sombre. Je me sentis poussé,
» par la terreur même, à chercher un
» abri dans le temple : deux basilics étin-
» celans étaient placés devant ses portes
» redoutables.

» J'avançai parmi la foule des ombres
» inconnues, sur qui le sceau des vieux
» siècles était imprimé ; toutes ces ombres
» se pressaient autour de l'autel dépouillé,
» et leur poitrine seule respirait et s'agi-
» tait avec violence ; un mort seulement
» qui depuis peu était enterré dans l'é-
» glise, reposait sur son linceul ; il n'y
» avait point encore de battement dans
» son sein, et un songe heureux faisait
» sourire son visage ; mais à l'approche
» d'un vivant il s'éveilla, cessa de sourire,
» ouvrit avec un pénible effort ses pau-
» pières engourdies ; la place de l'œil était
» vide, et à celle du cœur il n'y avait
» qu'une profonde blessure ; il souleva ses
» mains, les joignit pour prier ; mais ses
» bras s'alongèrent, se détachèrent du
» corps, et les mains jointes tombèrent à
» terre.

» Au haut de la voûte de l'église était le
» cadran de l'éternité ; on n'y voyait ni
» chiffres ni aiguilles, mais une main noire

» en faisait le tour avec lenteur, et les
» morts s'efforçaient d'y lire le temps.
» Alors descendit des hauts lieux sur
» l'autel une figure rayonnante, noble,
» élevée et qui portait l'empreinte d'une
» impérissable douleur; les morts s'écrièrent: — O Christ! n'est-il point de Dieu?
» —il répondit: —il n'en est point.—Toutes les ombres se prirent à trembler avec
» violence, et le Christ continua ainsi:
» — J'ai parcouru les mondes, je me
» suis élevé au-dessus des soleils, et là
» aussi il n'est point de Dieu; je suis descendu jusqu'aux dernières limites de
» l'univers, j'ai regardé dans l'abîme, et
» je me suis écrié: — Père où es-tu?
» — mais je n'ai entendu que la pluie qui
» tombait goutte à goutte dans l'abîme,
» et l'éternelle tempête, que nul ordre ne
» régit, m'a seul répondu. Relevant ensuite mes regards vers la voûte des cieux,
» je n'y ai trouvé qu'un orbite vide, noir
» et sans fond. L'éternité reposait sur le
» chaos et le rongeait, et se dévorait lentement elle-même: redoublez vos plaintes
» amères et déchirantes; que des cris aigus dispersent les ombres, car c'en est
» fait. —

» Les ombres désolées s'évanouirent » comme la vapeur blanchâtre que le froid » a condensée; l'église fut bientôt déserte; » mais tout à coup, spectacle affreux, » les enfans morts, qui s'étaient réveillés » à leur tour dans le cimetière, accoururent et se prosternèrent devant la figure » majestueuse qui était sur l'autel, et » dirent : — Jésus n'avons-nous pas de » père? et il répondit, avec un torrent » de larmes : — Nous sommes tous orphelins, moi et vous nous n'avons » point de père. A ces mots, le temple » et les enfans s'abymèrent, et tout l'édifice du monde s'écroula devant moi » dans son immensité. »

Je n'ajouterai point de réflexions à ce morceau, dont l'effet dépend absolument du genre dimagination des lecteurs. Le sombre talent qui s'y manifeste m'a frappée, et il me parait beau de transporter ainsi au delà de la tombe l'horrible effroi que doit éprouver la créature privée de Dieu.

On n'en finirait point si l'on voulait analyser la foule de romans spirituels et touchans que l'Allemagne possède. Ceux de La Fontaine en particulier, que tout le

monde lit au moins une fois avec tant de plaisir, sont en général plus intéressans par les détails que par la conception même du sujet. Inventer devient tous les jours plus rare, et d'ailleurs il est très-difficile que les romans qui peignent les mœurs puissent plaire d'un pays à l'autre. Le grand avantage donc qu'on peut retirer de l'étude de la litérature allemande, c'est le mouvement d'émulation qu'elle donne; il faut y chercher des forces pour composer soi-même, plutôt que des ouvrages tout faits qu'on puisse transporter ailleurs.

CHAPITRE XXIX.

Des historiens allemands, et de J. de Müller en particulier.

L'HISTOIRE est dans la littérature ce qui touche de plus près à la connaissance des affaires publiques; c'est presque un homme d'état qu'un grand historien; car il est difficile de bien juger les événemens politiques, sans être, jusqu'à un certain point, capable de les diriger soi-même; aussi

voit-on que la plupart des historiens sont à la hauteur du gouvernement de leur pays, et n'écrivent guères que comme ils pourraient agir. Les historiens de l'antiquité sont les premiers de tous, parce qu'il n'est point d'époque où les hommes supérieurs aient exercé plus d'ascendant sur leur patrie. Les historiens anglais occupent le second rang; c'est la nation, en Angleterre, plus encore que tel ou tel homme, qui a de la grandeur; aussi les historiens y sont-ils moins dramatiques, mais plus philosophes que les anciens. Les idées générales ont chez les Anglais plus d'importance que les individus. En Italie, le seul Machiavel, parmi les historiens, a considéré les événemens de son pays d'une manière universelle mais terrible; tous les autres ont vu le monde dans leur ville: ce patriotisme, quelque resserré qu'il soit, donne encore de l'intérêt et du mouvement aux écrits des Italiens (1). On a remarqué de tout temps que les mémoires valaient beaucoup mieux

(1) M. de Sismondi a su faire revivre ces intérêts partiels des républiques italiennes, en les rattachant aux grandes questions qui intéressent l'humanité toute entière.

en France que les histoires ; les intrigues des Cours disposaient jadis du sort du royaume, il était donc naturel que dans un tel pays les anecdotes particulières renfermassent le secret de l'histoire.

C'est sous le point de vue littéraire qu'il faut considérer les historiens allemands ; l'existence politique du pays n'a point eu jusqu'à présent assez de force pour donner en ce genre un caractère national aux écrivains. Le talent particulier à chaque homme et les principes généraux de l'art d'écrire l'histoire ont seuls influé sur les productions de l'esprit humain dans cette carrière. On peut diviser, ce me semble, en trois classes principales les différens écrits historiques publiés en Allemagne : l'histoire savante, l'histoire philosophique, et l'histoire classique, en tant que l'acception de ce mot est borné à l'art de raconter tel que les anciens l'ont conçu.

L'Allemagne abonde en historiens savans, tels que Mascou, Schopflin, Schlozer, Gatterer, Schmidt, etc. Ils ont fait des recherches immenses, et nous ont donné des ouvrages où tout se trouve pour qui sait les étudier ; mais de tels écrivains ne sont bons qu'à consulter, et leurs travaux

seraient les plus estimables et les plus généreux de tous, s'ils avaient eu seulement pour but dépargner de la peine aux hommes de génie qui veulent écrire l'histoire.

Schiller est à la tête des historiens philosophiques, c'est à dire de ceux qui considèrent les faits comme des raisonnemens à l'appui de leurs opinions. La révolution des Pays-Bas se lit comme un plaidoyer plein d'intérêt et de chaleur. La guerre de trente ans est l'une des époques dans laquelle la nation allemande a montré le plus d'énergie. Schiller en a fait l'histoire avec un sentiment de patriotisme et d'amour pour les lumières et la liberté qui honore tout à la fois son âme et son génie; les traits avec lesquels il caractérise les principaux personnages sont d'une étonnante supériorité, et toutes ses réflexions naissent du recueillement d'une âme élevée; mais les Allemands reprochent à Schiller de n'avoir pas assez étudié les faits dans leur source; il ne pouvait suffire à toutes les carrières auxquelles ses rares talens l'appelaient, et son histoire n'est pas fondée sur une érudition assez étendue. Ce sont les Allemands, j'ai souvent eu occasion de le dire, qui ont senti les premiers tout

le parti que l'imagination pouvait tirer de l'érudition; les circonstances de détail donnent seules de la couleur et de la vie à l'histoire; on ne trouve guères à la superficie des connaissances qu'un prétexte pour le raisonnement et l'esprit.

L'histoire de Schiller a été écrite dans cette époque du dix-huitième siècle où l'on faisait de tout des armes, et son style se sent un peu du genre polémique qui régnait alors dans la plupart des écrits. Mais quand le but qu'on se propose est la tolérance et la liberté, et que l'on y tend par des moyens et des sentimens aussi nobles que ceux de Schiller, on compose toujours un bel ouvage, quand même on pourrait désirer dans la part accordée aux faits et aux réflexions quelque chose de plus ou de moins étendu (1).

Par un contraste singulier, c'est Schiller le grand auteur dramatique, qui a mis peut-être trop de philosophie, et par con-

---

(1) On ne peut oublier, parmi les historiens philosophiques, M. Heeren, qui vient de publier des Considérations sur les croisades, dans lesquelles une parfaite impartialité est le résultat des connaissances les plus rares et de la force de la raison.

séquent trop d'idées générales dans ses récits ; et c'est Müller, le plus savant des historiens, qui a été vraiment poëte dans sa manière de peindre les événemens et les hommes. Il faut distinguer dans l'histoire de la Suisse l'érudit et l'écrivain d'un grand talent : ce n'est qu'ainsi, ce me semble, qu'on peut parvenir à rendre justice à Müller. C'était un homme d'un savoir inouï, et ses facultés en ce genre faisaient vraiment peur. On ne conçoit pas comment la tête d'un homme a pu contenir ainsi un monde de faits et de dates. Les six mille ans à nous connus étaient parfaitement rangés dans sa mémoire, et ses études avaient été si profondes qu'elles étaient vives comme des souvenirs. Il n'y a pas un village de Suisse, pas une famille noble dont il ne sût l'histoire. Un jour en conséquence d'un pari, on lui demanda la suite des comtes souverains du Bugey ; il les dit à l'instant même, seulement il ne se rappelait pas bien si l'un de ceux qu'il nommait avait été régent ou régnant en titre, et il se faisait sérieusement des reproches d'un tel manque de mémoire. Les hommes de génie, parmi les anciens, n'étaient point asservis à cet immense travail

d'érudition qui s'augmente avec les siècles, et leur imagination n'était point fatiguée par l'étude. Il en coûte plus pour se distinguer de nos jours, et l'on doit du respect au labeur immense qu'il faut pour se mettre en possession du sujet que l'on veut traiter.

La mort de ce Müller, dont la vie peut être diversement jugée, est une perte irréparable, et l'on croit voir périr plus qu'un homme quand de telles facultés s'éteignent (1).

Müller, qu'on peut considérer comme le véritable historien classique d'Allemagne, lisait habituellement les auteurs grecs et latins dans leur langue originale; il cultivait la littérature et les arts pour les faire servir à l'histoire. Son érudition sans bor-

---

(1) Parmi les disciples de Müller, le baron de Hormayr, qui a écrit le Plutarque autrichien, doit être considéré comme l'un des premiers; on sent que son histoire est composée, non d'après des livres, mais sur les manuscrits originaux. Le docteur Decarro, un savant genevois établi à Vienne, et dont l'activité bienfaisante a porté la découverte de la vaccine jusqu'en Asie, va faire paraître une traduction de ces Vies des Grands Hommes d'Autriche, qui doit exciter le plus grand intérêt.

nes, loin de nuire à sa vivacité naturelle, était comme la base d'où son imagination prenait l'essor, et la vérité vivante de ses tableaux tenait à leur fidélité scrupuleuse; mais s'il savait admirablement se servir de l'érudition, il ignorait l'art de s'en dégager quand il le fallait. Son histoire est beaucoup trop longue; il n'en a pas assez resserré l'ensemble. Les détails sont nécessaires pour donner de l'intérêt au récit des événemens, mais on doit choisir parmi les événemens ceux qui méritent d'être racontés.

L'ouvrage de Müller est une chronique éloquente; si pourtant toutes les histoires étaient ainsi conçues, la vie de l'homme se consumerait toute entière à lire la vie des hommes. Il serait donc à souhaiter que Müller ne se fût pas laissé séduire par l'étendue même de ses connaissances. Néanmoins les lecteurs, qui ont d'autant plus de temps à donner qu'ils l'emploient mieux, se pénétreront toujours avec un plaisir nouveau de ces illustres annales de la Suisse. Les discours préliminaires sont des chefs-d'œuvre d'éloquence. Nul n'a su mieux que Müller montrer dans ses écrits le patriotisme le plus énergique; et maintenant

qu'il n'est plus, c'est par ses écrits seuls qu'il faut l'apprécier

Il décrit en peinture la contrée où se sont passés les principaux événemens de la confédération helvétique. On aurait tort de se faire l'historien d'un pays qu'on n'aurait pas vu soi-même. Les sites, les lieux, la nature sont comme le fond du tableau, et les faits, quelque bien racontés qu'ils puissent être, n'ont pas tous les caractères de la vérité quand on ne vous fait pas voir les objets extérieurs dont les hommes étaient environnés.

L'érudition qui a induit Müller à mettre trop d'importance à chaque fait lui est bien utile quand il s'agit d'un événement vraiment digne d'être animé par l'imagination. Il le raconte alors comme s'il s'était passé la veille, et sait lui donner l'intérêt qu'une circonstance encore présente ferait éprouver. Il faut, autant qu'on le peut, dans l'histoire comme dans les fictions, laisser au lecteur le plaisir et l'occasion de pressentir lui-même les caractères et la marche des événemens. Il se lasse facilement de ce qu'on lui dit, mais il est ravi de ce qu'il découvre, et l'on assimile la littérature aux intérêts de la vie, quand

on sait exciter par le récit l'anxiété de l'attente ; le jugement du lecteur s'exerce sur un mot, sur une action qui fait tout à coup comprendre un homme, et souvent l'esprit même d'une nation et d'un siècle.

La conjuration de Rütli, telle qu'elle est racontée dans l'histoire de Müller, inspire un intérêt prodigieux. Cette vallée paisible où des hommes, paisibles aussi comme elle, se déterminèrent aux plus périlleuses actions que la conscience puisse commander ; le calme dans la délibération, la solennité du serment, l'ardeur dans l'exécution, l'irrévocable qui se fonde sur la volonté de l'homme, tandis qu'au dehors tout peut changer, quel tableau ! Les images seules y font naître les pensées : les héros de cet événement, comme l'auteur qui le rapporte, sont absorbés par la grandeur même de l'objet. Aucune idée générale ne se présente à leur esprit, aucune réflexion n'altère la fermeté de l'action ni la beauté du récit.

A la bataille de Granson, dans laquelle le duc de Bourgogne attaqua la faible armée des cantons suisses, un trait simple donne la plus touchante idée de ces temps et de ces mœurs. Charles occupait déjà les

hauteurs, et se croyait maître de l'armée qu'il voyait de loin dans la plaine; tout à coup, au lever du soleil, il aperçut les Suisses qui, suivant la coutume de leurs pères, se mettaient tous à genoux pour invoquer avant le combat la protection du Seigneur des seigneurs; les Bourguignons crurent qu'ils se mettaient à genoux ainsi pour rendre les armes, et poussèrent des cris de triomphe; mais tout à coup ces chrétiens, fortifiés par la prière, se relèvent, se précipitent sur leurs adversaires, et remportent à la fin la victoire dont leur pieuse ardeur les avait rendus dignes. Des circonstances de ce genre se retrouvent souvent dans l'histoire de Müller, et son langage ébranle l'âme, lors même que ce qu'il dit n'est point pathétique : il y a quelque chose de grave, de noble et de sévère dans son style, qui réveille puissamment le souvenir des vieux siècles.

C'était cependant un homme mobile avant tout que Müller; mais le talent prend toutes les formes, sans avoir pour cela un moment d'hypocrisie. Il est ce qu'il paraît, seulement il ne peut se maintenir toujours dans la même disposition, et les circonstances extérieures le modifient. C'est sur-

tout à la couleur de son style que Müller doit sa puissance sur l'imagination ; les mots anciens dont il se sert si à propos ont un air de loyauté germanique qui inspire de la confiance. Néanmoins il a tort de vouloir quelquefois mêler la concision de Tacite à la naïveté du moyen âge : ces deux imitations se contredisent. Il n'y a même que Müller à qui les tournures du vieux allemand réussissent quelquefois ; pour tout autre ce serait de l'affectation. Salluste seul, parmi les écrivains de l'antiquité, a imaginé d'employer les formes et les termes d'un temps antérieur au sien ; en général le naturel s'oppose à cette sorte d'imitation ; cependant les chroniques du moyen âge étaient si familières à Müller, que c'est spontanément qu'il écrit souvent du même style. Il faut bien que ses expressions soient vraies, puisqu'elles inspirent ce qu'il veut faire éprouver.

On est bien aise de croire, en lisant Müller, que parmi toutes les vertus qu'il a si bien senties, il en est qu'il a possédées. Son testament qu'on vient de publier est au moins une preuve de son désintéressement. Il ne laisse point de fortune, et il demande que l'on vende ses manuscrits

pour payer ses dettes. Il ajoute que si cela suffit pour les acquitter, il se permet de disposer de sa montre en faveur de son domestique. « Ce n'est pas sans attendrissement, » dit-il, « qu'il recevra la montre qu'il a montée pendant vingt années. » La pauvreté d'un homme d'un si grand talent est toujours une honorable circonstance de sa vie; la millième partie de l'esprit qui rend illustre suffirait assurément pour faire réussir tous les calculs de l'avidité. Il est beau d'avoir consacré ses facultés au culte de la gloire, et l'on ressent toujours de l'estime pour ceux dont le but le plus cher est au-delà du tombeau.

CHAPITRE XXX.

Herder.

Les hommes de lettres, en Allemagne, sont à beaucoup d'égards la réunion la plus respectable que le monde éclairé puisse offrir, et parmi ces hommes, Herder mérite encore une place à part : son âme, son génie et sa moralité tout ensemble ont illustré sa vie. Ses écrits peuvent être

considérés sous trois rapports différens, l'histoire, la littérature et la théologie. Il s'était fort occupé de l'antiquité en général, et des langues orientales en particulier. Son livre intitulé : *La Philosophie de l'histoire*, est peut-être le livre allemand écrit avec le plus de charme. On n'y trouve pas la même profondeur d'observations politiques que dans l'ouvrage de Montesquieu, sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains; mais comme Herder s'attachait à pénétrer le génie des temps les plus reculés, peut-être que la qualité qu'il possédait au suprême degré, l'imagination, servait mieux que toute autre à les faire connaître. Il faut ce flambeau pour marcher dans les ténèbres : c'est une lecture délicieuse que les divers chapitres de Herder sur Persépolis et Babylone, sur les Hébreux et sur les Egyptiens; il semble qu'on se promène au milieu de l'ancien monde avec un poëte historien, qui touche les ruines de sa baguette et reconstruit à nos yeux les édifices abattus.

On exige en Allemagne, même des hommes du plus grand talent, une instruction si étendue, que des critiques ont accusé Herder de n'avoir pas une érudition

assez approfondie. Mais ce qui nous frapperait, au contraire, c'est la variété de ses connaissances; toutes les langues lui étaient connues, et celui de tous ses ouvrages où l'on reconnaît le plus jusqu'à quel point il portait le tact des nations étrangères, c'est son *Essai sur la poésie hébraïque*. Jamais on n'a mieux exprimé le génie d'un peuple prophète, pour qui l'inspiration poétique était un rapport intime avec la divinité. La vie errante de ce peuple, ses mœurs, les pensées dont il était capable, les images qui lui étaient habituelles, sont indiquées par Herder avec une étonnante sagacité. A l'aide des rapprochemens les plus ingénieux, il cherche à donner l'idée de la symétrie du verset des Hébreux, de ce retour du même sentiment ou de la même image en des termes différens dont chaque stance offre l'exemple. Quelquefois il compare cette brillante régularité à deux rangs de perles qui entourent la chevelure d'une belle femme. « L'art et la na-
» ture, » dit il, « conservent toujours une
» imposante uniformité à travers leur abon-
» dance. » A moins de lire les psaumes des Hébreux dans l'original, il est impossible de mieux pressentir leur charme que par

ce qu'en dit Herder. Son imagination était à l'étroit dans les contrées de l'occident; il se plaisait à respirer les parfums de l'Asie, et transmettait dans ses ouvrages le pur encens que son âme y avait recueilli.

C'est lui qui le premier a fait connaître en Allemagne les poésies espagnoles et portugaises; les traductions de W. Schlegel les y ont depuis naturalisées. Herder a publié un recueil intitulé : *Chansons populaires;* ce recueil contient les romances et les poésies détachées où sont empreints le caractère national et l'imagination des peuples. On y peut étudier la poésie naturelle, celle qui précède les lumières. La littérature cultivée devient si promptement factice, qu'il est bon de retourner quelquefois à l'origine de toute poésie, c'est-à-dire, à l'impression de la nature sur l'homme avant qu'il eût analysé l'univers et lui-même. La flexibilité de l'allemand permet seule, peut-être, de traduire ces naïvetés du langage de chaque pays, sans lesquelles on ne reçoit aucune impression des poésies populaires; les mots, dans ces poésies, ont par eux-mêmes une certaine grâce qui nous émeut comme une fleur que nous

avons vue, comme un air que nous avons entendu dans notre enfance : ces impressions singulières contiennent non-seulement les secrets de l'art, mais ceux de l'âme où l'art les a puisés. Les Allemands, en littérature, analysent jusqu'à l'extrémité des sensations, jusqu'à ces nuances délicates qui se refusent à la parole, et l'on pourrait leur reprocher de s'attacher trop en tout genre à faire comprendre l'inexprimable.

Je parlerai dans la quatrième partie de cet ouvrage des écrits de Herder sur la théologie ; l'histoire et la littérature s'y trouvent aussi souvent réunies. Un homme d'un génie aussi sincère que Herder devait mêler la religion à toutes ses pensées, et toutes ses pensées à la religion. On a dit que ses écrits ressemblaient à une conversation animée : il est vrai qu'il n'a pas dans ses ouvrages la forme méthodique qu'on est convenu de donner aux livres. C'est sous les portiques et dans les jardins de l'académie que Platon expliquait à ses disciples le système du monde intellectuel. On retrouve dans Herder cette noble négligence du talent toujours impatient de marcher à des idées nouvelles. C'est une

invention moderne que ce qu'on appelle un livre bien fait. La découverte de l'imprimerie a rendu nécessaires les divisions, les résumés, tout l'appareil enfin de la logique. La plupart des ouvrages philosophiques des anciens sont des traités ou des dialogues qu'on se représente comme des entretiens écrits. Montaigne aussi s'abandonnait de même au cours naturel de ses pensées. Il faut, il est vrai, pour un tel *laisser aller* la supériorité la plus décidée: l'ordre supplée à la richesse, et si la médiocrité marchait au hasard, elle ne ferait d'ordinaire que nous ramener au même point, avec la fatigue de plus : mais un homme de génie intéresse davantage quand il se montre tel qu'il est, et que ses livres semblent plutôt improvisés que composés.

Herder avait, dit-on, une conversation admirable, et l'on sent dans ses écrits que cela devait être ainsi. L'on y sent bien aussi, ce que tous ses amis attestent, c'est qu'il n'était point d'homme meilleur. Quand le talent littéraire peut inspirer à ceux qui ne nous connaissent point encore, du penchant à nous aimer, c'est le présent du Ciel dont on recueille les plus doux fruits sur la terre.

CHAPITRE XXXI.

Des richesses littéraires de l'Allemagne, et de ses critiques les plus renommés, A. W. et F. Schlegel.

Dans le tableau que je viens de présenter de la littérature allemande, j'ai tâché de désigner les ouvrages principaux ; mais il m'a fallu renoncer même à nommer un grand nombre d'hommes, dont les écrits moins connus servent plus efficacement à l'instruction de ceux qui les lisent qu'à la gloire de leurs auteurs.

Les traités sur les beaux-arts, les ouvrages d'érudition et de philosophie, quoiqu'ils n'appartiennent pas immédiatement à la littérature, doivent pourtant être comptés parmi ses richesses. Il y a dans cette Allemagne des trésors d'idées et de connaissances que le reste des nations de l'Europe n'épuisera pas de long-temps.

Le génie poétique, si le Ciel nous le rend, pourrait aussi recevoir une impulsion heureuse de l'amour pour la nature, les

arts et la philosophie qui fermente dans les contrées germaniques; mais au moins j'ose affirmer que tout homme qui voudra se vouer maintenant à quelque travail sérieux que ce soit, sur l'histoire, la philosophie ou l'antiquité, ne saurait se passer de connaître les écrivains allemands qui s'en sont occupés.

La France peut s'honorer d'un grand nombre d'érudits de la première force, mais rarement les connaissances et la sagacité philosophique y ont été réunies, tandis qu'en Allemagne elles sont maintenant presque inséparables. Ceux qui plaident en faveur de l'ignorance, comme un garant de la grâce, citent un grand nombre d'hommes de beaucoup d'esprit qui n'avaient aucune instruction; mais ils oublient que ces hommes ont profondément étudié le cœur humain tel qu'il se montre dans le monde, et que c'était sur ce sujet qu'ils avaient des idées. Mais si ces savans, en fait de société, voulaient juger la littérature sans la connaître, ils seraient ennuyeux comme des bourgeois quand ils parlent de la Cour.

Lorsque j'ai commencé l'étude de l'allemand, il m'a semblé que j'entrais dans

une sphère nouvelle où se manifestaient les lumières les plus frappantes sur tout ce que je sentais auparavant d'une manière confuse. Depuis quelque temps on ne lit guères en France que des mémoires ou des romans, et ce n'est pas tout-à-fait par frivolité qu'on est devenu moins capable de lectures plus sérieuses, c'est parce que les événemens de la révolution ont accoutumé à ne mettre de prix qu'à la connaissance des faits et des hommes : on trouve dans les livres allemands, sur les sujets les plus abstraits, le genre d'intérêt qui fait rechercher les bons romans, c'est-à-dire, ce qu'ils nous apprennent sur notre propre cœur. Le caractère distinctif de la littérature allemande est de rapporter tout à l'existence intérieure; et comme c'est là le mystère des mystères, une curiosité sans bornes s'y attache.

Avant de passer à la philosohie qui fait toujours partie des lettres dans les pays où la littérature est libre et puissante, je dirai quelques mots de ce qu'on peut considérer comme la législation de cet empire, la critique. Il n'est point de branche de la littérature allemande qui ait été portée plus loin; et comme dans de certaines villes

l'on trouve plus de médecins que de malades, il y a quelquefois en Allemagne encore plus de critiques que d'auteurs; mais les analyses de Lessing, le créateur du style dans la prose allemande, sont faites de manière à pouvoir être considérées comme des ouvrages.

Kant, Goëthe, J. de Müller, les plus grands écrivains de l'Allemagne, en tout genre, ont inséré dans les journaux ce qu'ils appellent les *recensions* des divers écrits qui ont paru, et ces *recensions* renferment la théorie philosophique et les connaissances positives les plus approfondies. Parmi les écrivains plus jeunes, Schiller et les deux Schlegel se sont montrés de beaucoup supérieurs à tous les autres critiques. Schiller est le premier parmi les disciples de Kant qui ait appliqué sa philosophie à la littérature; et en effet, partir de l'âme pour juger les objets extérieurs, ou des objets extérieurs pour savoir ce qui se passe dans l'âme, c'est une marche si différente que tout doit s'en ressentir. Schiller a écrit deux traités sur le *naïf et le sentimental*, dans lesquels le talent qui s'ignore et le talent qui s'observe lui-même sont analysés avec une sagacité prodigieuse;

mais dans son essai sur la grâce et la dignité, et dans ses lettres sur l'*Esthétique*, c'est-à-dire, la théorie du beau, il y a trop de métaphysique. Lorsqu'on veut parler des jouissances des arts dont tous les hommes sont susceptibles, il faut s'appuyer toujours sur les impressions qu'ils ont reçues, et ne pas se permettre les formes abstraites qui font perdre la trace de ces impressions. Schiller tenait à la littérature par son talent, et à la philosophie par son penchant pour la réflexion; ses écrits en prose sont aux confins des deux régions; mais il empiète trop souvent sur la plus haute, et revenant sans cesse à ce qu'il y a de plus abstrait dans la théorie, il dédaigne l'application comme une conséquence inutile des principes qu'il a posés.

La description animée des chefs-d'œuvre donne bien plus d'intérêt à la critique que les idées générales qui planent sur tous les sujets sans en caractériser aucun. La métaphysique est pour ainsi dire la science de l'immuable; mais tout ce qui est soumis à la succession du temps ne s'explique que par le mélange des faits et des réflexions: les Allemands voudraient arriver sur tous les sujets à des théories complètes et

toujours indépendantes des circonstances ; mais comme cela est impossible, il ne faut pas renoncer aux faits, dans la crainte qu'ils ne circonscrivent les idées ; et les exemples seuls, dans la théorie comme dans la pratique, gravent les préceptes dans le souvenir.

La quintessence de pensées que présentent certains ouvrages allemands, ne concentre pas, comme celle des fleurs, les parfums les plus odoriférans ; on dirait au contraire qu'elle n'est qu'un reste froid d'émotions pleines de vie. On pourrait extraire cependant de ces ouvrages une foule d'observations d'un grand intérêt ; mais elles se confondent les unes dans les autres. L'auteur, à force de pousser son esprit en avant, conduit ses lecteurs à ce point où les idées sont trop fines pour qu'on dût essayer de les transmettre.

Les écrits de A. W. Schlegel sont moins abstraits que ceux de Schiller ; comme il possède en littérature des connaissances rares, même dans sa patrie, il est ramené sans cesse à l'application par le plaisir qu'il trouve à comparer les diverses langues et les différentes poésies entre elles ; un point de vue aussi universel devrait

presque être considéré comme infaillible, si la partialité ne l'altérait pas quelquefois; mais cette partialité n'est point arbitraire, et j'en indiquerai la marche et le but; cependant, comme il y a des sujets dans lesquels elle ne se fait point sentir, c'est d'abord de ceux-là que je parlerai.

W. Schlegel a donné à Vienne un cours de littérature dramatique qui embrasse ce qui a été composé de plus remarquable pour le théâtre depuis les Grecs jusqu'à nos jours; ce n'est point une nomenclature stérile des travaux des divers auteurs, l'esprit de chaque littérature y est saisi avec l'imagination d'un poëte; l'on sent que, pour donner de tels résultats, il faut des études extraordinaires; mais l'érudition ne s'aperçoit dans cet ouvrage que par la connaissance parfaite des chefs-d'œuvre. On jouit en peu de pages du travail de toute une vie; chaque jugement porté par l'auteur, chaque épithète donnée aux écrivains dont il parle, est belle est juste, précise et animée. W. Schlegel a trouvé l'art de traiter les chefs-d'œuvre de la poésie comme des merveilles de la nature, et de les peindre avec des couleurs vives qui ne nuisent point à la fidélité du dessin; car,

on ne saurait trop le répéter, l'imagination, loin d'être ennemie de la vérité, la fait ressortir mieux qu'aucune autre faculté de l'esprit, et tous ceux qui s'appuient d'elle pour excuser des expresssions exagérées ou des termes vagues, sont au moins aussi dépourvus de poésie que de raison.

L'analyse des principes sur lesquels se fondent la tragédie et la comédie, est traitée dans le cours de W. Schlegel avec une grande profondeur philosophique; ce genre de mérite se retrouve souvent parmi les écrivains allemands; mais Schlegel n'a point d'égal dans l'art d'inspirer de l'enthousiasme pour les grands génies qu'il admire; il se montre en général partisan d'un goût simple, et quelquefois même d'un goût rude; mais il fait exception à cette façon de voir en faveur des peuples du midi. Leurs jeux de mots et leurs *concetti* ne sont point l'objet de sa censure; il déteste le maniéré qui naît de l'esprit de société; mais celui qui vient du luxe de l'imagination lui plaît en poésie, comme la profusion des couleurs et des parfums dans la nature. Schlegel, après s'être acquis une grande réputation par sa traduction de Shakespeare, a pris pour

Calderon un amour aussi vif, mais d'un genre très-différent de celui que Shakespeare peut inpirer ; car autant l'auteur anglais est profond et sombre dans la connaissance du cœur humain, autant le poëte espagnol s'abandonne avec douceur et charme à la beauté de la vie, à la sincérité de la foi, à tout l'éclat des vertus que colore le soleil de l'âme.

J'étais à Vienne quand W. Schlegel y donna son cours public. Je n'attendais que de l'esprit et de l'instruction dans des leçons qui avaient l'enseignement pour but ; je fus confondue d'entendre un critique éloquent comme un orateur, et qui, loin de s'acharner aux défauts, éternel aliment de la médiocrité jalouse, cherchait seulement à faire revivre le génie créateur.

La littérature espagnole est peu connue, c'est elle qui fut l'objet d'un des plus beaux morceaux prononcés dans la séance à laquelle j'assistai. W. Schlegel nous peignit cette nation chevaleresque dont les poëtes étaient guerriers, et les guerriers poëte. Il cita ce comte Ercilla, « qui composa, » sous une tente, son poëme de l'Araucana, tantôt sur les plages de l'Océan, » tantôt au pied des Cordillières, pendant

» qu'il faisait la guerre aux sauvages révol-
» tés. Garcilasse, un des descendans des
» Incas, écrivait des poésies d'amour sur
» les ruines de Carthage, et périt à l'as-
» saut de Tunis. Cervantes fut grièvement
» blessé à la bataille de Lépante ; Lopez
» de Vega échappa, comme par miracle,
» à la défaite de la flotte invincible ; et
» Calderon servit en intrépide soldat dans
» les guerres de Flandre et d'Italie.

» La religion et la guerre se mêlèrent
» chez les Espagnols plus que dans toute
» autre nation ; ce sont eux qui, par des
» combats continuels, repoussèrent les
» Maures de leur sein, et l'on pouvait les
» considérer comme l'avant-garde de la
» chrétienté européenne ; ils conquirent
» leurs églises sur les Arabes ; un acte de
» leur culte était un trophée pour leurs
» armes, et leur foi triomphante, portée
» quelquefois jusqu'au fanatisme, s'al-
» liait avec le sentiment de l'honeur, et
» donnait à leur caractère une imposante
» dignité. Cette gravité, mêlée d'imagina-
» tion, cette gaîté même, qui ne fait rien
» perdre au sérieux de toutes les affections
» profondes, se montre dans la littérature
» espagnole, toute composée de fictions et

» de poésie, dont la religion, l'amour et
» les exploits guerriers sont l'objet. On eût
» dit que dans ces temps où le Nouveau
» Monde fut découvert, les trésors d'un
» autre émisphère servaient aux richesses
» de l'imagination aussi-bien qu'à celles
» de l'État, et que dans l'empire de la
» poésie, comme dans celui de Charles-
» Quint, le soleil ne cessait jamais d'é-
» clairer l'horizon.

Les auditeurs de W. Schlegel furent vivement émus par ce tableau, et la langue allemande dont il se servait avec élégance, entourait de pensées profondes et d'expressions sensibles les noms retentissans de l'espagnol, ces noms qui ne peuvent être prononcés sans que déjà l'imagination croie voir les orangers du royaume de Grenade et les palais des rois maures (1).

---

(1) Wilhem Schlegel, que je cite ici comme le premier critique littéraire de l'Allemagne, est l'auteur d'une brochure en français, nouvellement publiée sous le titre de *Réflexions sur le Système continental.* Ce même W. Schlegel a fait aussi imprimer à Paris, il y a quelques années, une comparaison de la Phèdre d'Euripide

On peut comparer la manière de W. Schlegel, en parlant de poésie, à celle de Winckelmann, en décrivant les statues, et c'est ainsi seulement qu'il est honorable d'être un critique. Tous les hommes du métier suffisent pour enseigner les fautes où les négligences qu'on doit éviter; mais après le génie, ce qu'il y a de plus semblable à lui c'est la puissance de le connaître et de l'admirer.

Frédéric Schlegel, s'étant occupé de philosophie, s'est voué moins exclusivement que son frère à la littérature; cependant le morceau qu'il écrit sur la culture intellectuelle des Grecs et des Romains rassemble en un court espace des aperçus et des résultats du premier ordre. Frédéric Schlegel est l'un des hommes célèbres de l'Allemagne dont l'esprit a le plus d'originalité; et loin de se fier à cette originalité qui lui promettait tant de succès, il a voulu l'appuyer sur des études

---

et de celle de Racine : elle excita une grande rumeur parmi les littérateurs parisiens, mais personne ne put nier que W. Schlegel, quoique Allemand, écrivait assez bien le français pour qu'il lui fût permis de parler de Racine.

immenses : c'est une grande preuve de respect pour l'espèce humaine que de ne jamais lui parler d'après soi seul, et sans s'être informé consciencieusement de tout ce que nos prédécesseurs nous ont laissé pour héritage. Les Allemands, dans les richesses de l'esprit humain, sont de véritables propriétaires : ceux qui s'en tiennent à leurs lumières naturelles ne sont que des prolétaires en comparaison d'eux.

Après avoir rendu justice aux rares talens des deux Schlegel, il faut examiner pourtant en quoi consiste la partialité qu'on leur reproche, et dont il est vrai que plusieurs de leurs écrits ne sont pas exempts; ils penchent visiblement pour le moyen âge, et pour les opinions de cette époque; la chevalerie sans taches, la foi sans bornes, et la poésie sans réflexions leur paraissent inséparables, et ils s'appliquent à tout ce qui pourrait diriger dans ce sens les esprits et les âmes. W. Schlegel exprime son admiration pour le moyen âge dans plusieurs de ses écrits, et particulièrement dans deux stances dont voici la traduction :

« L'Europe était une dans ces grands

» siècles, et le sol de cette patrie univer-
» selle était fécond en généreuses pensées
» qui peuvent servir de guide dans la vie
» et dans la mort. Une même chevalerie
» changeait les combattans en frères d'ar-
» mes : c'était pour défendre une même
» foi qu'ils s'armaient ; un même amour
» inspirait tous les cœurs, et la poésie
» qui chantait cette alliance exprimait le
» même sentiment dans des langages di-
» vers.

» Ah ! la noble énergie des âges an-
» ciens est perdue : notre siècle est l'in-
» venteur d'une étroite sagesse, et ce
» que les hommes faibles ne sauraient
» concevoir n'est à leurs yeux qu'une
» chimère ; toutefois rien de divin ne
» peut reussir entrepris avec un cœur
» profane. Helas ! nos temps ne con-
» naissent plus ni la foi, ni l'amour,
» comment pourrait-il leur rester l'espé-
» rance ! »

Des opinions dont la tendance est si marquée doivent nécessairement altérer l'impartialité des jugemens sur les ouvrages de l'art : sans doute, et je n'ai cessé de le répéter dans le cours de cet écrit, il est à désirer que la littérature moderne

soit fondée sur notre histoire et sur notre croyance; néanmoins il ne s'ensuit pas que les productions littéraires du moyen âge puissent être considérées comme vraiment bonnes. Leur énergique simplicité, le caractère pur et loyal qui s'y manifeste excite un vif intérêt; mais la connaissance de l'antique et les progrès de la civilisation nous ont valu des avantages qu'on ne doit pas dédaigner. Il ne s'agit pas de faire reculer l'art, mais de réunir autant qu'on le peut les qualités diverses développées dans l'esprit humain à différentes époques.

On a fort accusé les deux Schlegel de ne pas rendre justice à la littérature française; il n'est point d'écrivains cependant qui aient parlé avec plus d'enthousiasme du génie de nos troubadours, et de cette chevalerie fançaise sans pareille en Europe, lorqu'elle réunissait au plus haut point l'esprit et la loyauté, la grâce et la franchise, le courage et la gaîté, la simplicité la plus touchante et la naïveté la plus ingénieuse; mais les critiques allemands ont prétendu que les traits distinctifs du caractère français s'étaient effacés pendant le cours du règne de Louis XIV:

la litérature, disent-ils, dans les siècles appelés classiques, perd en originalité ce qu'elle gagne en correction; ils ont attaqué nos poëtes en particulier avec une grande force d'argument et de moyens. L'esprit général de ces critique est le même que celui de Rousseau dans sa lettre contre la musique française. Ils croient trouver dans plusieurs de nos tragédies l'espèce d'affectation pompeuse que Rousseau reproche à Lully et à Rameau; et ils prétendent que le même goût qui faisait préférer Coypel et Boucher dans la peinture, et le chevalier Bernin dans la sculpture, interdit à la poésie l'élan qui seul en fait une jouissance divine; enfin ils seraient tentés d'appliquer à notre manière de concevoir et d'aimer les beaux-arts ces vers tant cités de Corneille :

Othon à la princesse a fait un compliment
Plus en homme d'esprit qu'en véritable amant.

W. Schlegel rend hommage cependant à la plupart de nos grands auteurs; mais ce qu'il s'attache à prouver seulement, c'est que depuis le milieu du dix-septième siècle le genre maniéré a dominé dans toute l'Europe, et que cette tendance a fait

perdre la verve audacieuse qui animait les écrivains et les artistes à la renaissance des lettres. Dans les tableaux et les bas-reliſs où Louis XIV est peint, tantôt en Jupiter, tantôt en Hercule, il est représenté nu, ou revêtu seulement d'une peau de lion, mais avec sa grande perruque sur la tête. Les écrivains de la nouvelle école prétendent que l'on pourrait appliquer cette grande perruque à la physionomie des beaux-arts dans le dix-septième siècle : il s'y mêlait toujours une politesse affectée dont une grandeur factice était la cause.

Il est intéressant d'examiner cette manière de voir, malgré les objections sans nombre qu'on peut y opposer; ce qui est certain au moins, c'est que les Aristarques allemands sont parvenus à leur but, puisqu'ils sont de tous les écrivains, depuis Lessing, ceux qui ont le plus efficacement contribué à rendre l'imitation de la littérature française tout-à-fait hors de mode en Allemagne; mais de peur du goût français, ils n'ont pas assez perfectionné le goût allemand, et souvent ils ont rejeté des observations pleines de justesse, seulement parceque nos écrivains les avaient faites.

On ne sait pas faire un livre en Allemagne, rarement on y met l'ordre et la méthode qui classent les idées dans la tête du lecteur; et ce n'est point parce que les Français sont impatiens, mais parce qu'ils ont l'esprit juste, qu'ils se fatiguent de ce défaut; les fictions ne sont pas dessinées dans les poésies allemandes avec ces contours fermes et précis qui en assurent l'effet, et le vague de l'imagination correspond à l'obscurité de la pensée. Enfin si les plaisanteries bizarres et vulgaires de quelques ouvrages prétendus comiques manquent de goût, ce n'est pas à force de naturel, c'est parce que l'affectation de l'énergie est au moins aussi ridicule que celle de la grâce. *Je me fais vif*, disait un Allemand en sautant par la fenêtre : quand on se fait, on n'est rien : il faut recourir au bon goût français, contre la vigoureuse exagération de quelques Allemands, comme à la profondeur des Allemands, contre la frivolité dogmatique de quelques Français.

Les nations doivent se servir de guide les unes aux autres, et toutes auraient tort de se priver des lumières qu'elles peuvent mutuellement se prêter. Il y a quelque chose

de très-singulier dans la différence d'un peuple à un autre : le climat, l'aspect de la nature, la langue, le gouvernement, enfin surtout les événemens de l'histoire, puissance plus extraordinaire encore que toutes les autres, contribuent à ces diversités, et nul homme, quelque supérieur qu'il soit, ne peut deviner ce qui se développe naturellement dans l'esprit de celui qui vit sur un autre sol et respire un autre air : on se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères ; car, dans ce genre, l'hospitalité fait la fortune de celui qui reçoit.

CHAPITRE XXXII.

Des beaux-arts en Allemagne.

Les Allemands en général conçoivent mieux l'art qu'ils ne le mettent en pratique ; à peine ont-ils une impression, qu'ils en tirent une foule d'idées. Ils vantent beaucoup le mystère, mais c'est pour le révéler, et l'on ne peut montrer aucun

genre d'originalité en Allemagne, sans que chacun vous explique comment cette originalité vous est venue; c'est un grand inconvénient, surtout pour les arts, où tout est sensation; ils sont analysés avant d'être sentis, et l'on a beau dire après qu'il faut renoncer à l'analyse, l'on a goûté du fruit de l'arbre de la science, et l'innocence du talent est perdue.

Ce n'est pas assurément, que je conseille, relativement aux arts, l'ignorance que je n'ai cessé de blâmer en littérature; mais il faut distinguer les études relatives à la pratique de l'art, de celles qui ont uniquement pour objet la théorie du talent; celles-ci, poussées trop loin, étouffent l'invention; l'on est troublé par le souvenir de tout ce qui a été dit sur chaque chef-d'œuvre, on croit sentir entre soi et l'objet que l'on veut peindre une foule de traités sur la peinture et la sculpture, l'idéal et le réel; et l'artiste n'est plus seul avec la nature. Sans doute l'esprit de ces divers traités est toujours l'encouragement; mais à force d'encouragement on lasse le génie, comme à force de gêne on l'éteint, et dans tout ce qui tient à l'imagination, il faut une si heureuse combinaison

d'obstacles et de facilité, que des siècles peuvent s'écouler sans que l'on arrive à ce point juste qui fait éclore l'esprit humain dans toute sa force.

Avant l'époque de la réformation, les Allemands avaient une école de peinture que ne dédaignait pas l'école italienne. Albert Dürer, Lucas Cranach, Holbein, ont, dans leur manière de peindre, des rapports avec les prédécesseurs de Raphaël, Perugin, André Mantegne, etc.; Holbein se rapproche davantage de Léonard de Vinci; en général cependant il y a plus de dureté dans l'école allemande que dans celle des Italiens, mais non moins d'expression et de recueillement dans les physionomies. Les peintres du quinzième siècle avaient peu de connaissance des moyens de l'art, mais une bonne foi et une modestie touchantes se faisaient remarquer dans leurs ouvrages; on n'y voit pas de prétentions à d'ambitieux effets; l'on n'y sent que cette émotion intime pour laquelle tous les hommes de talent cherchent un langage afin de ne pas mourir sans avoir fait part de leur âme à leurs contemporains.

Dans ces tableaux du quatorzième et du

quinzième siècle, les plis des vêtemens sont tout droits, les coiffures un peu roides, les attitudes très-simples; mais il y a quelque chose dans l'expression des figures qu'on ne se lasse point de considérer. Les tableaux inspirés par la religion chrétienne produisent une impression semblable à celle de ces psaumes qui mêlent avec tant de charme la poésie à la piété.

La seconde et la plus belle époque de la peinture fut celle où les peintres conservèrent la vérité du moyen âge, en y joignant toute la splendeur de l'art : rien ne correspond chez les Allemands au siècle de Léon X. Vers la fin du dix-septième siècle et jusqu'au milieu du dix-huitième, les beaux-arts tombèrent presque partout dans une singulière décadence; le goût était dégénéré en affectation; Winckelmann alors exerça la plus grande influence, non-seulement sur son pays, mais sur le reste de l'Europe, et ce furent ses écrits qui tournèrent toutes les imaginations artistes vers l'étude et l'admiration des monumens antiques : il s'entendait bien mieux en sculpture qu'en peinture; aussi porta-t-il les peintres à mettre dans leurs tableaux des statues coloriées plutôt que de faire

sentir en tout la nature vivante. Cependant la peinture perd la plus grande partie de son charme en se rapprochant de la sculpture; l'illusion nécessaire à l'une est directement contraire aux formes immuables et prononcées de l'autre. Quand les peintres prennent exclusivement la beauté antique pour modèle, comme ils ne la connaissent que par des statues, il leur arrive ce qu'on reproche à la littérature classique des modernes, ce n'est point dans leur propre inspiration qu'ils puisent les effets de l'art.

Mengs, peintre allemand, s'est montré un penseur philosophique dans ses écrits sur son art: ami de Winckelmann, il partagea son admiration pour l'antique; mais néanmoins il a souvent évité les défauts qu'on peut reprocher aux peintres formés par les écrits de Winckelmann, et qui se bornent pour la plupart à copier les chefs-d'œuvre anciens. Mengs s'était aussi proposé Le Corrège pour modèle, celui de tous les peintres qui s'éloigne le plus dans ses tableaux du genre de la sculpture, et dont le clair obscur rappelle les vagues et délicieuses impressions de la mélodie.

Les artistes allemands avaient presque

tous adopté les opinions de Winckelmann, jusqu'au moment où la nouvelle école littéraire a étendu son influence aussi sur les beaux-arts. Goëthe, dont nous retrouvons partout l'esprit universel, à montré dans ses ouvrages qu'il comprenait le vrai génie de la peinture bien mieux que Winckelmann; toutefois convaicu comme lui que les sujets du christianisme ne sont pas favorables à l'art, il cherche à faire revivre l'enthousiasme par la mythologie, et c'est une tentative dont le succès est impossible; peut-être ne sommes-nous capables, en fait de beaux-arts, ni d'être chrétiens ni d'être païens; mais si dans un temps quelconque l'imagination créatrice renaît chez les hommes, ce ne sera sûrement pas en imitant les anciens qu'elle se fera sentir.

La nouvelle école soutient dans les beaux-arts le même système qu'en littérature, et proclame hautement le christianisme comme la source du génie des modernes; les écrivains de cette école caractérisent aussi d'une façon toute nouvelle ce qui dans l'architecture gothique s'accorde avec les sentimens religieux des chrétiens. Il ne s'ensuit pas que les mo-

dernes puissent et doivent construire des églises gothiques ; ni l'art ni la nature ne se répètent : ce qu'il importe seulement, dans le silence actuel du talent, c'est de détruire le mépris qu'on a voulu jeter sur toutes les conceptions du moyen âge ; sans doute il ne nous convient pas de les adopter ; mais rien ne nuit davantage au développement du génie que de considérer comme barbare quoique ce soit d'original.

J'ai déjà dit, en parlant de l'Allemagne, qu'il y avait peu d'édifices modernes remarquables ; on ne voit guères dans le nord en général que des monumens gothiques, et la nature et la poésie secondent les dispositions de l'âme que ces monumens font naître. Un écrivain allemand Gorres, a donné une description intéressante d'une ancienne église : « On voit, » dit-il, « des » figures de chevaliers à genoux sur un » tombeau, les mains jointes ; au-dessus » sont placées quelques raretés merveil- » leuses de l'Asie, qui semblent là pour » attester, comme des témoins muets, » les voyages du mort dans la Terre-Sainte. » Les arcades obscures de l'église couvrent » de leur ombre ceux qui reposent ; on se

» croirait au milieu d'une forêt dont la
» mort a pétrifié les branches et les feuilles,
» de manière qu'elles ne peuvent plus ni
» se balancer ni s'agiter, quand les siècles
» comme le vent des nuits s'engouffrent
» sous leurs voûtes prolongées. L'orgue
» fait entendre ses sons majestueux dans
» l'église, des inscriptions en lettres de
» bronze, à demi détruites par l'humide
» vapeur du temps, indiquent confusé-
» ment les grandes actions qui redevien-
» nent de la fable après avoir été si
» long-temps d'une éclatante vérité. »

En s'occupant des arts, en Allemagne, on est conduit à parler plutôt des écrivains que des artistes. Sous tous les rapports, les Allemands sont plus forts dans la théorie que dans la pratique, et le nord est si peu favorable aux arts qui frappent les yeux, qu'on dirait que l'esprit de réflexion lui a été donné seulement pour qu'il servît de spectateur au midi.

On trouve en Allemagne un grand nombre de galeries de tableaux et de collections de dessins qui supposent l'amour des arts dans toutes les classes. Il y a chez les grands seigneurs et les hommes de lettres du premier rang de très-belles copies des

chefs-d'œuvre de l'antiquité ; la maison de Goëthe est à cet égard fort remarquable ; il ne recherche pas seulement le plaisir que peut causer la vue des statues et des tableaux des grands maîtres, il croit que le génie et l'âme s'en ressentent. — *J'en deviendrais meilleur*, disait-il, *si j'avais sous les yeux la tête du Jupiter Olympien que les anciens ont tant admirée.* — Plusieurs peintres distingués se sont établis à Dresde ; les chefs-d'œuvre de la galerie y excitent le talent et l'émulation. Cette Vierge de Raphaël, que deux enfans contemplent, est à elle seule un trésor pour les arts : il y a dans cette figure une élévation et une pureté qui est l'idéal de la religion et de la force intérieure de l'âme. La perfection des traits n'est dans ce tableau qu'un symbole ; les longs vêtemens, expression de la pudeur, reportent tout l'intérêt sur le visage, et la physionomie, plus admirable encore que les traits, est comme la beauté suprême qui se manifeste à travers la beauté terrestre. Le Christ que sa mère tient dans ses bras est tout au plus âgé de deux ans ; mais le peintre a su merveilleusement exprimer la force puissante de l'être divin dans un visage à peine formé. Le regard

des anges enfans qui sont placés au bas du tableau est délicieux; il n'y a que l'innocence de cet âge qui ait encore du charme à côté de la céleste candeur; leur étonnement à l'aspect de la Vierge rayonnante ne ressemble point à la surprise que les hommes pourraient éprouver; ils ont l'air de l'adorer avec confiance, parce qu'ils reconnaissent en elle une habitante de ce Ciel qu'ils viennent naguères de quitter.

La Nuit du Corrège est, après la Vierge de Raphaël, le plus beau chef-d'œuvre de la galerie de Dresde. On a représenté bien souvent l'adoration des bergers; mais comme la nouveauté du sujet n'est presque de rien dans le plaisir que cause la peinture, il suffit de la manière dont le tableau du Corrège est conçu pour l'admirer : c'est au milieu de la nuit que l'enfant, sur les genoux de sa mère, reçoit les hommages des pâtres étonnés. La lumière qui part de la sainte auréole, dont sa tête est entourée, a quelque chose de sublime; les personnages placés dans le fond du tableau, et loin de l'enfant divin, sont encore dans les ténèbres, et l'on dirait que cette obscurité est l'emblème de la vie humaine avant que la révélation l'eût éclairée.

Parmi les divers tableaux des peintres modernes à Dresde, je me rappelle une tête du Dante qui avait un peu le caractère de la figure d'Ossian dans le beau tableau de Gérard. Cette analogie est heureuse : le Dante et le fils de Fingal peuvent se donner la main à travers les siècles et les nuages.

Un tableau d'Hartmann représente la visite de Magdeleine et de deux femmes nommées Marie au tombeau de Jésus-Christ ; l'ange leur apparaît pour leur annoncer qu'il est ressuscité ; ce cercueil ouvert qui ne renferme plus des restes mortels, ces femmes d'une admirable beauté levant les yeux vers le ciel pour y apercevoir celui qu'elles venaient chercher dans les ombres du sépulcre, forment un tableau pittoresque et dramatique tout à la fois.

Schick, un autre artiste allemand, maintenant établi à Rome, y a composé un tableau qui représente le premier sacrifice de Noé après le déluge ; la nature, rajeunie par les eaux, semble avoir acquis une fraîcheur nouvelle ; les animaux ont l'air d'être familiarisés avec le patriarche et ses enfans, comme ayant échappé ensemble au déluge

universel. La verdure, les fleurs et le ciel sont peints avec des couleurs vives et naturelles qui retracent la sensation causée par les paysages de l'Orient. Plusieurs autres artistes s'essaient de même que Schik, à suivre en peinture le nouveau système introduit, ou plutôt renouvelé dans la poétique littéraire; mais les arts ont besoin de richesses, et les grandes fortunes sont dispersées dans les différentes villes de l'Allemagne. D'ailleurs, jusqu'à présent, le véritable progrès qu'on a fait en Allemagne, c'est de sentir et de copier les anciens maîtres selon leur esprit : le génie original ne s'y est pas encore fortement prononcé.

La sculpture n'a pas été cultivée avec un grand succès chez les Allemands, d'abord parce qu'il leur manque le marbre qui rend les chefs-d'œuvre immortels, et parce qu'ils n'ont guères le tact ni la grâce des attitudes et des gestes que la gymnastique ou la danse peuvent seules rendre faciles; néanmoins un Danois, Thorwaldsen, élevé en Allemagne, rivalise maintenant à Rome avec Canova, et son Jason ressemble à celui que décrit Pindare, comme le plus beau des hommes : une toison est sur son bras gauche; il tient une lance à

la main, et le repos de la force caractérise le héros.

J'ai déjà dit que la sculpture en général perdait à ce que la danse fût entièrement négligée; le seul phénomène qu'il y ait dans cet art en Allemagne, c'est Ida Brunn, une jeune fille que son existence sociale exclut de la vie d'artiste; elle a reçu de la nature et de sa mère un talent inconcevable pour représenter, par de simples attitudes, les tableaux les plus touchans, ou les plus belles statues; sa danse n'est qu'une suite de chefs-d'œuvre passagers, dont on voudrait fixer chacun pour toujours : il est vrai que la mère d'Ida a conçu, dans son imagination, tout ce que sa fille sait peindre aux regards. Les poésies de madame Brunn font découvrir dans l'art et la nature mille richesses nouvelles que les regards distraits n'avaient point aperçues. J'ai vu la jeune Ida, encore enfant, représenter Althée prête à brûler le tison auquel est attachée la vie de son fils Méléagre; elle exprimait, sans parole, la douleur, les combats et la terrible résolution d'une mère; ses regards animés servaient, sans doute, à faire comprendre ce qui se passait dans son cœur; mais l'art de varier ses

gestes, et de draper en artiste le manteau de pourpre dont elle était revêtue, produisait au moins autant d'effet que sa physionomie même ; souvent elle s'arrêtait long-temps dans la même attitude, et chaque fois un peintre n'aurait pu rien inventer de mieux que le tableau qu'elle improvisait ; un tel talent est unique. Cependant je crois qu'on réussirait plutôt en Allemagne à la danse pantomime qu'à celle qui consiste uniquement, comme en France, dans la grâce et dans l'agilité du corps.

Les Allemands excellent dans la musique instrumentale ; les connaissances qu'elle exige ; et la patience qu'il faut pour la bien exécuter, leur sont tout-à-fait naturelles, ils ont aussi des compositeurs d'une imagination très-variée et très-féconde ; je ne ferai qu'une objection à leur génie, comme musiciens ; ils mettent trop d'esprit dans leurs ouvrages, ils réfléchissent trop à ce qu'ils font. Il faut dans les beaux-arts plus d'instinct que de pensée ; les compositeurs allemands suivent trop exactement le sens des paroles ; c'est un grand mérite, il est vrai, pour ceux qui aiment plus les paroles que la musique, et d'ailleurs l'on ne saurait nier que le désaccord entre le sens des

unes et l'expression de l'autre serait désagréable ; mais les Italiens, qui sont les vrais musiciens de la nature, ne conforment les airs aux paroles que d'une manière générale. Dans les romances, dans les vaudevilles, comme il n'y a pas beaucoup de musique, on peut soumettre aux paroles le peu qu'il y en a ; mais dans les grands effets de la mélodie, il faut aller droit à l'âme par une sensation immédiate.

Ceux qui n'aiment pas beaucoup la peinture en elle-même attachent une grande importance aux sujets des tableaux ; ils voudraient y retrouver les impressions que produisent les scènes dramatiques : il en est de même en musique ; quand on la sent faiblement, on exige qu'elle se conforme avec fidélité aux moindres nuances des paroles ; mais quand elle émeut jusqu'au fond de l'âme, toute attention donnée à ce qui n'est pas elle ne serait qu'une distraction importune ; et pourvu qu'il n'y ait pas d'opposition entre le poëme et la musique, on s'abandonne à l'art qui doit toujours l'emporter sur tous les autres ; car la rêverie délicieuse dans laquelle il nous plonge anéantit les pensées que les mots peuvent exprimer, et la musique réveillant en nous le sentiment de l'infini, tout ce qui tend à

particulariser l'objet de la mélodie doit en diminuer l'effet.

Gluck, que les Allemands comptent avec raison parmi leurs hommes de génie, a su merveilleusement adapter le chant aux paroles, et dans plusieurs de ses opéras il a rivalisé avec le poëte par l'expresion de sa musique. Lorsqu'Alceste a résolu de mourir pour Admète, et que ce sacrifice, secrètement offert aux dieux, a rendu son époux à la vie, le contraste des airs joyeux qui celèbrent la convalescence du roi, et des gémissemens étouffés de la reine condamnée à le quitter, est d'un grand effet tragique. Oreste, dans Iphigénie en Tauride, dit : *Le calme rentre dans mon âme*, — et l'air qu'il chante exprime ce sentiment; mais l'accompagnement de cet air est sombre et agité. Les musiciens, étonnés de ce contraste, voulaient adoucir l'accompagnement en l'exécutant; Gluck s'en irritait et leur criait : « N'écoutez pas « Oreste, il dit qu'il est calme, il ment. » Le Poussin, en peignant les danses des bergères, place dans le paysage le tombeau d'une jeune fille, sur lequel est écrit : *Et moi aussi je vécus en Arcadie.* Il y a de la pensée dans cette manière de concevoir les arts, comme dans les combinaisons in-

génieuses de Gluck; mais les arts sont au-dessus de la pensée : leur langage ce sont les couleurs ou les formes, ou les sons. Si l'on pouvait se figurer les impressions dont notre âme serait susceptible, avant qu'elle connût la parole, on concevrait mieux l'effet de la peinture et de la musique.

De tous les musiciens peut-être, celui qui a montré le plus d'esprit dans le talent de marier la musique avec les paroles, c'est Mozat. Il fait sentir dans ses opéras, et surtout dans le Festin de Pierre, toutes les gradations des scènes dramatiques; le chant est plein de gaîté, tandis que l'accompagnement bizarre et fort semble indiquer le sujet fantasque et sombre de la pièce. Cette spirituelle alliance du musicien avec le poëte donne aussi un genre de plaisir, mais un plaisir qui naît de la réflexion, et celui-là n'appartient pas à la sphère merveilleuse des arts.

J'ai entendu à Vienne la Création de Haydn; quatre cents musiciens l'exécutèrent à la fois, c'était une digne fête en l'honneur de l'œuvre qu'elle célébrait; mais Haydn aussi nuisait quelquefois à son talent par son esprit même : à ces paroles du texte : *Dieu dit que la lumière soit, et la lumière fut*, les instrumens jouaient

d'avance très-doucement, et se faisaient à peine entendre, puis tout à coup ils partaient tous avec un bruit terrible, qui devait signaler l'éclat du jour. Aussi un homme d'esprit disait-il *qu'à l'apparition de la lumière il fallait se boucher les oreilles.*

Dans plusieus autres morceaux de la Création la même recherche d'esprit peut être souvent blâmée; la musique se traîne quand les serpens sont créés, elle redevient brillante avec le chant des oiseaux; et dans les Saisons aussi de Haydn ces allusions se multiplient plus encore. Ce sont des *concetti* en musique que des effets ainsi préparés; sans doute de certaines combinaisons de l'harmonie peuvent rappeler des merveilles de la nature, mais ces analogies ne tiennent en rien à l'imitation qui n'est jamais qu'un jeu factice. Les ressemblances réelles des beaux-arts entre eux et des beaux-arts avec la nature, dépendent des sentimens du même genre qu'ils excitent dans notre âme par des moyens divers

L'imitation et l'expression diffèrent extrêmement dans les beaux-arts : l'on est assez généralement d'accord, je crois, pour exclure la musique imitative; mais il reste

toujours deux manières de voir sur la musique expressive; les uns veulent trouver en elle la traduction des paroles, les autres, et ce sont les Italiens, se contentent d'un rapport général entre les situations de la pièce et l'intention des airs, et cherchent les plaisirs de l'art uniquement en lui-même. La musique des Allemands est plus variée que celle des Italiens, et c'est en cela peut-être qu'elle est moins bonne; l'esprit est condamné à la variété, c'est sa misère qui en est la cause; mais les arts, comme le sentiment, ont une admirable monotonie, celle dont on voudrait faire un moment éternel.

La musique d'église est moins belle en Allemagne qu'en Italie, parce que les instrumens y dominent toujours. Quand on a entendu à Rome le *Miserere*, chanté par des voix seulement, toute musique instrumentale, même celle de la chapelle de Dresde, paraît terrestre. Les violons et les trompettes font partie de l'orchestre de Dresde pendant le service divin, et la musique y est plus guerrière que religieuse; le contraste des impressions vives qu'elle fait éprouver avec le recueillement d'une église n'est pas agréable; il ne faut pas animer la vie auprès des tombeaux; la mu-

sique militaire porte à sacrifier l'existence, mais non à s'en détacher.

La musique de la chapelle de Vienne mérite aussi d'être vantée ; celui de tous les arts que les Viennois apprécient le plus, c'est la musique ; cela fait espérer qu'un jour ils deviendront poëtes ; car, malgré leurs goûts un peu prosaïques, quiconque aime la musique est enthousiaste, sans le savoir, de tout ce qu'elle rappelle. J'ai entendu à Vienne le *Requiem* que Mazart a composé quelques jours avant de mourir, et qui fut chanté dans l'église le jour de ses obsèques, il n'est pas assez solennel pour la situation, et l'on y retrouve encore de l'ingénieux, comme dans tout ce qu'a fait Mozart ; néanmoins, qu'y a-t-il de plus touchant qu'un homme d'un talent supérieur, célébrant ainsi ses propres funérailles, inspiré tout à la fois par le sentiment de sa mort et de son immortalité ! Les souvenirs de la vie doivent décorer les tombeaux, les armes d'un guerrier y sont suspendues, et les chefs-d'œuvre de l'art causent une impression solennelle dans le temple où reposent les restes de l'artiste.

TROISIÈME PARTIE.

LA PHILOSOPHIE ET LA MORALE.

CHAPITRE PREMIER.

De la Philosophie.

On a voulu jeter, depuis quelque temps, une grande défaveur sur le mot de philosophie. Il en est ainsi de tous ceux dont l'acception est très-étendue; ils sont l'objet des bénédictions ou des malédictions de l'espèce humaine, suivant qu'on les emploie à des époques heureuses ou malheureuses; mais, malgré les injures et les louanges accidentelles des individus et des nations, la philosophie, la liberté, la religion ne changent jamais de valeur. L'homme a

maudit le soleil, l'amour et la vie; il a souffert, il s'est senti consumé par ces flambeaux de la nature; mais voudrait-il pour cela les éteindre?

Tout ce qui tend à comprimer nos facultés est toujours une doctrine avilissante, il faut les diriger vers le but sublime de l'existence, le perfectionnement moral; mais ce n'est point par le suicide partiel de telle ou telle puissance de notre être que nous nous rendrons capables de nous élever vers ce but, nous n'avons pas trop de tous nos moyens pour nous en rapprocher; et si le Ciel avait accordé à l'homme plus de génie, il en aurait d'autant plus de vertu.

Parmi les différentes branches de la philosophie, celle qui a particulièrement occupé les Allemands, c'est la métaphysique. Les objets qu'elle embrasse peuvent être divisés en trois classes. La première se rapporte au mystère de la création, c'est-à-dire, à l'infini en toutes choses; la seconde à la formation des idées dans l'sprit humain, et la troisième à l'exercice de nos facultés, sans remonter à leur source.

La première de ces études, celle qui s'attache à connaître le secret de l'univers,

a été cultivée chez les Grecs comme elle l'est maintenant chez les Allemands. On ne peut nier qu'une telle recherche, quelque sublime qu'elle soit dans son principe, ne nous fasse sentir à chaque pas notre impuissance, et le découragement suit les efforts qui ne peuvent atteindre à un résultat. L'utilité de la troisième classe des observations métaphysiques, celle qui se renferme dans la connaissance des actes de notre entendement, ne saurait être contestée; mais cette utilité se borne au cercle des expériences journalières. Les méditations philosophiques, de la seconde classe, celles qui se dirigent sur la nature de notre âme, et sur l'origine de nos idées, me paraissent de toutes les plus intéressantes. Il n'est pas probable que nous puissions jamais connaître les vérités éternelles qui expliquent l'existence de ce monde: le désir que nous en éprouvons est au nombre des nobles pensées qui nous attirent vers une autre vie; mais ce n'est pas pour rien que la faculté de nous examiner nous-mêmes nous a été donnée. Sans doute, c'est déjà se servir de cette faculté que d'observer la marche de notre esprit, tel qu'il est; toutefois en s'élevant plus haut,

en cherchant à savoir si cet esprit agit spontanément, ou s'il ne peut penser que provoqué par les objets extérieurs, nous aurons des lumières de plus sur le libre arbitre de l'homme, et par conséquent sur le vice et la vertu.

Une foule de questions morales et religieuses dépendent de la manière dont on considère l'origine et la formation de nos idées. C'est surtout la diversité des systèmes à cet égard qui sépare les philosophes allemands des philosophes français. Il est aisé de concevoir que si la différence est à la source, elle doit se manifester dans tout ce qui en dérive; il est donc impossible de faire connaître l'Allemagne, sans indiquer la marche de la philosophie, qui depuis Leibnitz jusqu'à nos jours, n'a cessé d'exercer un si grand empire sur la république des lettres.

Il y a deux manières d'envisager la métaphysique de l'entendement humain, ou dans sa théorie, ou dans ses résultats. L'examen de la théorie exige une capacité qui m'est étrangère; mais il est facile d'observer l'influence qu'exerce telle ou telle opinion métaphysique sur le développement de l'esprit et de l'âme. L'Evangile

nous dit *qu'il faut juger les prophètes par leurs œuvres :* cette maxime peut aussi nous guider entre les différentes philosophies ; car tout ce qui tend à l'immoralité n'est jamais qu'un sophisme. Cette vie n'a quelque prix que si elle sert à l'éducation religieuse de notre cœur, que si elle nous prépare à une destinée plus haute, par le choix libre de la vertu sur la terre. La métaphysique, les institutions sociales, les arts, les sciences, tout doit être apprécié d'après le perfectionnement moral de l'homme ; c'est la pierre de touche qui est donnée à l'ignorant comme au savant ; car, si la connaissance des moyens n'appartient qu'aux initiés, les résultats sont à la portée de tout le monde.

Il faut avoir l'habitude de la méthode de raisonnement dont on se sert en géométrie, pour bien comprendre la métaphysique. Dans cette science, comme dans celle du calcul, le moindre chaînon sauté détruit toute la liaison qui conduit à l'évidence. Les raisonnemens métaphysiques sont plus abstraits et non moins précis que ceux des mathématiques, et cependant leur objet est vague. L'on a besoin de réunir en métaphysique les deux facultés

les plus opposées, l'imagination et le calcul: c'est un nuage qu'il faut mesurer avec la même exactitude qu'un terrain, et nulle étude n'exige une aussi grande intensité d'attention; néanmoins dans les questions les plus hautes il y a toujours un point de vue à la portée de tout le monde, et c'est celui-là que je me propose de saisir et de présenter.

Je demandais un jour à Fichte, l'une des plus fortes têtes pensantes de l'Allemagne, s'il ne pouvait pas me dire sa morale plutôt que sa métaphysique! — L'une dépend de l'autre, me répondit-il. — Et ce mot était plein de profondeur : il renferme tous les motifs de l'intérêt qu'on peut prendre à la philosophie.

On s'est accoutumé à la considérer comme destructive de toutes les croyances du cœur; elle serait alors la véritable ennemie de l'homme; mais il n'en est point ainsi de la doctrine de Platon, ni de celle des Allemands; ils regardent le sentiment comme un fait, comme le fait primitif de l'âme, et la raison philosophique comme destinée seulement à rechercher la signification de ce fait.

L'énigme de l'univers a été l'objet des

méditations perdues d'un grand nombre d'hommes dignes aussi d'admiration, puisqu'ils se sentaient apppelés à quelque chose de mieux que ce monde. Les esprits d'une haute lignée errent sans cesse autour de l'abîme des pensées sans fin; mais néanmoins il faut s'en détourner, car l'esprit se fatigue en vain dans ses efforts pour escalader le Ciel.

L'origine de la pensée a occupé tous les véritables philosophes. Y a-t-il deux natures dans l'hommes? S'il n'y en a qu'une, est-ce l'âme ou la matière? S'il y en a deux, les idées viennent-elles par les sens, ou naissent-elles dans notre âme, ou bien sont-elles un mélange de l'action des objets extérieurs sur nous et des facultés intérieures que nous possédons.

A ces trois questions, qui ont divisé de tout temps le monde philosophique, est attaché l'examen qui touche le plus immédiatement à la vertu : savoir si la fatalité ou le libre arbitre décide des résolutions des hommes.

Chez les anciens la fatalité venait de la volonté des dieux; chez les modernes on l'attribue au cours des choses. La fatalité chez les anciens faisait ressortir le libre

arbitre, car la volonté de l'homme luttait contre l'événement, et la résistance morale était invincible; le fatalisme des modernes, au contraire, détruit nécessairement la croyance au libre arbitre; si les circonstances nous créent ce que nous sommes, nous ne pouvons pas nous opposer à leur ascendant; si les objets extérieurs sont la cause de tout ce qui se passe dans notre âme, quelle pensée indépendante nous affranchirait de leur influence? La fatalité qui descendait du Ciel remplissait l'âme d'une sainte terreur, tandis que celle qui nous lie à la terre ne fait que nous dégrader. A quoi bon toutes ces questions, dira-t-on? A quoi bon ce qui n'est pas cela, pourrait-on répondre? car qu'y a-t-il de plus important pour l'homme, que de savoir s'il a vraiment la responsabilité de ses actions, et dans quel rapport est la puissance de la volonté avec l'empire des circonstances sur elle? Que serait la conscience, si nos habitudes seules l'avaient fait naître, si elle n'était rien que le produit des couleurs, des sons, des parfums, enfin des circonstances de tout genre dont nous aurions été environnés pendant notre enfance?

La métaphysique, qui s'applique à découvrir quelle est la source de nos idées, influe puissamment par ses conséquences sur la nature et la force de notre volonté; cette métaphysique est à la fois la plus haute et la plus nécessaire de nos connaissances, et les partisans de l'utilité suprême, de l'utilité morale, ne peuvent la dédaigner.

CHAPITRE II.

De la Philosophie anglaise.

Tout semble attester en nous-mêmes l'existence d'une double nature; l'influence des sens et celle de l'âme se partagent notre être, et selon que la philosophie penche vers l'une ou l'autre, les opinions et les sentimens sont à tous égards diamétralement opposés. On peut aussi désigner l'empire des sens et celui de la pensée par d'autres termes : il y a dans l'homme ce qui périt avec l'existence terrestre et ce qui peut lui survivre; ce que l'expérience fait

acquérir et ce que l'instinct moral nous inspire, le fini et l'infini; mais de quelque manière qu'on s'exprime il faut toujours convenir qu'il y a deux principes de vie différens dans la créature sujette à la mort et destinée à l'immortalité.

La tendance vers le spiritualisme a toujours été très-manifeste chez les peuples du nord; et même avant l'introduction du christianisme ce penchant s'est fait voir à travers la violence des passions guerrières. Les Grecs avaient foi aux merveilles extérieures; les nations germaniques croient aux miracles de l'âme. Toutes leurs poésies sont remplies de pressentimens, de présages, de prophéties du cœur; et tandis que les Grecs s'unissaient à la nature par les plaisirs, les habitans du nord s'élevaient jusqu'au Créateur par les sentimens religieux. Dans le midi, le paganisme divinisait les phénomènes physiques; dans le nord, on était enclin à croire à la magie, parce qu'elle attribue à l'esprit de l'homme une puissance sans bornes sur le monde matériel. L'âme et la nature, la volonté et la nécessité se partagent le domaine de l'existence, et selon que nous plaçons la force en nous-mêmes, ou au

dehors de nous, nous sommes les fils du Ciel ou les esclaves de la terre.

A la renaissance des lettres, les uns s'occupaient des subtilités de l'école en métaphysique, et les autres croyaient aux superstitions de la magie dans les sciences : l'art d'observer ne régnait pas plus dans l'empire des sens que l'enthousiasme dans l'empire de l'âme : à peu d'exceptions près il n'y avait parmi les philosophes ni expérience, ni inspiration. Un géant parut, c'était Bacon : jamais les merveilles de la nature, ni les découvertes de la pensée, n'ont été si bien conçues par la même intelligence. Il n'y a pas une phrase de ses écrits qui ne suppose des années de réflexion et d'étude; il anime la métaphysique par la connaissance du cœur humain, il sait généraliser les faits par la philosophie; dans les sciences physiques, il a créé l'art de l'expérience, mais il ne s'ensuit pas du tout, comme on voudrait le faire croire, qu'il a été partisan exclusif du système qui fonde toutes les idées sur les sensations. Il admet l'inspiration dans tout ce qui tient à l'âme, et il la croit même nécessaire pour interpréter les phénomènes physiques d'après des principes généraux.

Mais de son temps il y avait encore des alchimistes, des devins et des sorciers; on méconnaissait assez la religion dans la plus grande partie de l'Europe pour croire qu'elle interdisait une vérité quelconque, elle qui conduit à toutes. Bacon fut frappé de ces erreurs, son siècle penchait vers la superstition comme le nôtre vers l'incrédulité; à l'époque où vivait Bacon, il devait chercher à mettre en honneur la philosophie expérimentale; à celle où nous sommes, il sentirait le besoin de ranimer la source intérieure du beau moral, et de rappeler sans cesse à l'homme qu'il existe en lui-même dans son sentiment et dans sa volonté. Quand le siècle est superstitieux, le génie de l'observation est timide, le monde physique est mal connu; quand le siècle est incrédule, l'enthousiasme n'existe plus, et l'on ne sait plus rien de l'âme ni du Ciel.

Dans un temps où la marche de l'esprit humain n'avait rien d'assuré dans aucun genre, Bacon rassembla toutes ses forces pour tracer la route que doit suivre la philosophie expérimentale, et ses écrits servent encore maintenant de guide à ceux qui veulent étudier la nature. Ministre

d'état, il s'était long-tems occupé de l'administration et de la politique. Les plus fortes têtes sont celles qui réunissent le goût et l'habitude de la méditation à la pratique des affaires. Bacon était sous ce double rapport un esprit prodigieux; mais il a manqué à sa philosophie ce qui manquait à son caractère : il n'était pas assez vertueux pour sentir en entier ce que c'est que la liberté morale de l'homme; cependant on ne peut le comparer aux matérialistes du dernier siècle, et ses successeurs ont poussé la théorie de l'expérience bien au delà de son intention. Il est loin, je le repète, d'attribuer toutes nos idées à nos sensations, et de considérer l'analyse comme le seul instrument des découvertes. Il suit souvent une marche plus hardie, et s'il s'en tient à la logique expérimentale pour écarter tous les préjugés qui encombrent sa route, c'est à l'élan seul du génie qu'il se fie pour marcher en avant.

« L'esprit humain, dit Luther, est comme » un paysan ivre à cheval, quand on le » relève d'un côté il retombe de l'autre. » Ainsi l'homme a flotté sans cesse entre ses deux natures; tantôt ses pensées le dégageaient de ses sensations; tantôt ses sen-

sations absorbaient ses pensées, et successivement il voulait tout rapporter aux unes ou aux autres : il me semble néanmoins que le moment d'une doctrine stable est arrivé : la métaphysique doit subir une révolution semblable à celle qu'a faite Copernic dans le système du monde; elle doit replacer notre âme au centre, et la rendre en tout semblable au soleil autour duquel les objets extérieurs tracent leur cercle et dont ils empruntent la lumière.

L'arbre généalogique des connaissances humaines, dans lequel chaque science se rapporte à telle faculté, est sans doute l'un des titres de Bacon à l'admiration de la postérité; mais ce qui fait sa gloire, c'est qu'il a eu soin de proclamer qu'il fallait bien se garder de séparer d'une manière absolue les sciences l'une de l'autre, et que toutes se réunissaient dans la philosophie générale. Il n'est point l'auteur de cette méthode anatomique qui considère les forces intellectuelles chacune à part, et semble méconnaître l'admirable unité de l'être moral. La sensibilité, l'imagination, la raison servent l'une à l'autre. Chacune de ces facultés ne serait qu'une maladie, qu'une faiblesse au lieu d'une force, si

elle n'était pas modifiée ou complétée par la totalité de notre être. Les sciences de calcul a une certaine hauteur ont besoin d'imagination. L'imagination à son tour doit s'appuyer sur la connaissance exacte de la nature. La raison semble de toutes les facultés celle qui se passerait le plus facilement du secours des autres; et cependant si l'on était entièrement dépourvu d'imagination et de sensibilité, l'on pourrait à force de sécheresse devenir pour ainsi dire fou de raison, et ne voyant plus dans la vie que des calculs et des intérêts matériels, se tromper autant sur les caractères et les affections des hommes, qu'un être enthousiaste qui se figurerait partout le désintéressement et l'amour.

On suit un faux système d'éducation lorsqu'on veut développer exclusivement telle ou telle qualité de l'esprit; car se vouer à une seule faculté, c'est prendre un métier intellectuel. Milton dit avec raison *qu'une éducation n'est bonne que quand elle rend propre à tous les emplois de la guerre et de la paix;* tout ce qui fait de l'homme un homme, est le véritable objet de l'enseignement.

Ne savoir d'une science que ce qui lui

est particulier, c'est appliquer aux études libérales la division du travail de Smith, qui ne convient qu'aux arts mécaniques. Quand on arrive à cette hauteur où chaque science touche par quelques points à toutes les autres, c'est alors qu'on approche de la région des idées universelles, et l'air qui vient de là vivifie toutes les pensées.

L'âme est un foyer qui rayonne dans tous les sens; c'est dans ce foyer que consiste l'existence; toutes les observations et tous les efforts des philosophes doivent se tourner vers ce *moi*, centre et mobile de nos sentimens et de nos idées. Sans doute l'incomplet du langage nous oblige à nous servir d'expressions erronées; il faut répéter, suivant l'usage, tel individu a de la raison, ou de l'imagination, ou de la sensibilité, etc.; mais si l'on voulait s'entendre par un mot; on devrait dire seulement (1) : *il a de l'âme, il a beaucoup d'âme.* C'est ce souffle divin qui fait tout l'homme.

---

(1) M. Ancillon, dont j'aurai l'occasion de parler dans la suite de cet ouvrage, s'est servi de cette expression dans un livre qu'on ne saurait se lasser de méditer.

Aimer en appprend plus sur ce qui tient aux mystères de l'âme que la métaphysique la plus subtile. On ne s'attache jamais à telle ou telle qualité de la personne qu'on préfère, et tous les madrigaux disent un grand mot philosophique en répétant que c'est pour *je ne sais quoi* qu'on aime, car ce je ne sais quoi c'est l'ensemble et l'harmonie que nous reconnaissons par l'amour, par l'admiration, par tous les sentimens qui nous révèlent ce qu'il y a de plus profond et de plus intime dans le cœur d'un autre.

L'analyse ne pouvant examiner qu'en divisant, s'applique comme le scapel à la nature morte; mais c'est un mauvais instrument pour apprendre à connaître ce qui est vivant; et si l'on a de la peine à définir par des paroles la conception animée qui nous représente les objets tout entiers, c'est précisément parce que cette conception tient de plus près à l'essence des choses. Diviser pour comprendre est en philosophie un signe de faiblesse, comme en politique diviser pour régner.

Bacon tenait encore beaucoup plus quon ne croit à cette philosophie idéaliste, qui depuis Platon jusqu'à nos jours a constam-

ment reparu sous diverses formes; néanmoins le succès de sa méthode analytique dans les sciences exactes a nécessairement influé sur son système en métaphysique : l'on a compris, d'une manière beaucoup plus absolue qu'il ne l'avait présentée lui-même, sa doctrine sur les sensations considérées comme l'origine des idées. Nous pouvons voir clairement l'influence de cette doctrine par les deux écoles qu'elle a produites, celle de Hobbes et celles de Locke. Certainement l'une et l'autre diffèrent beaucoup dans le but; mais leurs principes sont semblables à plusieurs égards.

Hobbes prit à la lettre la philosophie qui fait dériver toutes nos idées des impressions des sens; il n'en craignit point les conséquences, et il a dit hardiment : *que l'âme était soumise à la nécessité comme la société au despotisme;* il admet le fatalisme des sensations pour la pensée, et celui de la force pour les actions. Il anéantit la liberté morale comme la liberté civile, pensant avec raison qu'elles dépendent l'une de l'autre. Il fut athée et esclave; et rien n'est plus conséquent, car s'il n'y a dans l'homme que l'empreinte des impressions du dehors, la puissance terrestre est tout,

et l'âme en dépend autant que la destinée.

Le culte de tous les sentimens élevés et purs est tellement consolidé en Angleterre, par les institutions politiques et religieuses, que les spéculations de l'esprit tournent autour de ces imposantes colonnes sans jamais les ébranler. Hobbes eut donc peu de partisans dans son pays; mais l'influence de Locke fut plus universelle. Comme son caractère était moral et religieux, il ne se permit aucun des raisonnemens corrupteurs qui dérivaient nécessairement de sa métaphysique; et la plupart de ses compatriotes, en l'adoptant, ont eu comme lui la noble inconséquence de séparer les résultats des principes, tandis que Hume et les philosophes français, après avoir admis le système, l'ont appliqué d'une manière beaucoup plus logique.

La métaphysique de Locke n'a eu d'autre effet sur les esprits en Angleterre, que de ternir un peu leur originalité naturelle; quand même elle dessécherait la source des grandes pensées philosophiques, elle ne saurait détruire le sentiment religieux qui sait si bien y suppléer; mais cette métaphysique reçue dans le reste de l'Europe, l'Allemagne exceptée, a été l'une des

principales causes de l'immoralité dont on s'est fait une théorie pour en mieux assurer la pratique.

Locke s'est particulièrement attaché à prouver qu'il n'y avait rien d'inné dans l'âme : il avait raison, puisqu'il mêlait toujours au sens du mot idée un développement acquis par l'expérience ; les idées ainsi conçues sont le résultat des objets qui les excitent, des comparaisons qui les rassemblent, et du langage qui en facilite la combinaison. Mais il n'en est pas de même des sentimens, ni des dispositions, ni des facultés qui constituent les lois de l'entendement humain, comme l'attraction et l'impulsion constituent celles de la nature physique.

Une chose vraiment digne de remarque, ce sont les argumens dont Locke a été obligé de se servir pour prouver que tout ce qui était dans l'âme nous venait par les sensations. Si ces argumens conduisaient à la vérité, sans doute il faudrait surmonter la répugnance morale qu'ils inspirent ; mais on peut croire en général à cette répugnance comme à un signe infaillible de ce que l'on doit éviter. Locke voulait démontrer que la conscience du bien et

du mal n'était pas innée dans l'homme, et qu'il ne connaissait le juste et l'injuste, comme le rouge et le bleu, que par l'expérience; il a recherché avec soin, pour parvenir à ce but, tous les pays où les coutumes et les lois mettaient des crimes en honneur; ceux où l'on se faisait un devoir de tuer son ennemi, de mépriser le mariage, de faire mourir son père quand il était vieux. Il recueille attentivement tout ce que les voyageurs ont raconté des cruautés passées en usage. Qu'est-ce donc qu'un système qui inspire à un homme aussi vertueux que Locke, de l'avidité pour de tels faits?

Que ces faits soient tristes ou non, pourra-t-on dire, l'important est de savoir s'ils sont vrais. — Ils peuvent être vrais, mais que signifient-ils? Ne savons-nous pas, d'après notre propre expérience, que les circonstances, c'est-à-dire, les objets extérieurs, influent sur notre manière d'interpréter nos devoirs? Agrandissez ces circonstances, et vous y trouverez la cause des erreurs des peuples; mais y a-t-il des peuples ou des hommes qui nient qu'il y ait des devoirs? A-t-on jamais prétendu qu'aucune signification n'était atta-

chée à l'idée du juste et de l'injuste? L'explication qu'on en donne peut être diverse, mais la conviction du principe est partout la même; et c'est dans cette conviction que consiste l'empreinte primitive qu'on retrouve dans tous les humains.

Quand le sauvage tue son père lorsqu'il est vieux, il croit lui rendre un service; il ne le fait pas pour son propre intérêt, mais pour celui de son père : l'action qu'il commet est horrible, et cependant il n'est pas pour cela dépourvu de conscience; et de ce qu'il manque de lumières, il ne s'ensuit pas qu'il manque de vertus. Les sensations, c'est-à-dire, les objets extérieurs dont il est environné, l'aveuglent; le sentiment intime qui constitue la haine du vice et le respect pour la vertu, n'existe pas moins en lui, quoique l'expérience l'ait trompé sur la manière dont ce sentiment doit se manifester dans la vie. Préférer les autres à soi quand la vertu le commande, c'est précisément ce qui fait l'essence du beau moral; et cet admirable instinct de l'âme, adversaire de l'instinct physique, est inhérent à notre nature; s'il pouvait être acquis, il pourrait aussi se perdre; mais il est immuable parce qu'il

est inné. Il est possible de faire le mal en croyant faire le bien ; il est possible de se rendre coupable en le sachant et le voulant, mais il ne l'est pas d'admettre comme vérité une chose contradictoire, la justice de l'injustice.

L'indifférence au bien et au mal est le résultat ordinaire d'une civilisation pour ainsi dire pétrifiée, et cette indifférence est un beaucoup plus grand argument contre la conscience innée, que les grossières erreurs des sauvages ; mais les hommes les plus sceptiques, s'ils sont opprimés sous quelques rapports, en appellent à la justice comme s'ils y avaient cru toute leur vie ; et lorsqu'ils sont saisis par une affection vive et qu'on la tyrannise, ils invoquent le sentiment de l'équité avec autant de force que les moralistes les plus austères. Dès qu'une flamme quelconque, celle de l'indignation ou celle de l'amour, s'empare de notre âme, elle fait reparaître en nous les caractères sacrés des lois éternelles.

Si le hasard de la naissance et de l'éducation décidait de la moralité d'un homme, comment pourrait-on l'accuser de ses actions ? Si tout ce qui compose notre vo-

lonté nous vient des objets extérieurs, chacun peut en appeler à des relations particulières pour motiver toute sa conduite; et souvent ces relations diffèrent autant entre les habitans d'un même pays qu'entre un Asiatique et un Européen. Si donc la circonstance devait être la divinité des mortels, il serait simple que chaque homme eût une morale qui lui fût propre, ou plutôt une absence de morale à son usage; et pour interdire le mal que les sensations pourraient conseiller, il n'y aurait de bonne raison à opposer que la force publique qui le punirait; or, si la force publique commandait l'injustice, la question se trouverait résolue : toutes les sensations feraient naître toutes les idées qui conduiraient à la plus complète dépravation.

Les preuves de la spiritualité de l'âme ne peuvent se trouver dans l'empire des sens, le monde visible est abandonné à cet empire; mais le monde invisible ne saurait y être soumis; et si l'on n'admet pas des idées spontanées, si la pensée et le sentiment dépendent en entier des sensations, comment l'âme, dans une telle servitude, serait-elle immatérielle? Et si,

comme personne ne le nie, la plupart des faits transmis par les sens sont sujets à l'erreur, qu'est-ce qu'un être moral qui n'agit que lorsqu'il est excité par des objets extérieurs, et par des objets même dont les apparences sont souvent fausses?

Un philosophe français a dit, en se servant de l'expression la plus rebutante, *que la pensée n'était autre chose qu'un produit matériel du cerveau.* Cette déplorable définition est le résultat le plus naturel de la métaphysique, qui attribue à nos sensations l'origine de toutes nos idées. On a raison, si c'est ainsi, de se moquer de ce qui est intellectuel, et de trouver incompréhensible tout ce qui n'est pas palpable. Si notre âme n'est qu'une matière subtile mise en mouvement par d'autres élémens plus ou moins grossiers, auprès desquels même elle a le désavantage d'être passive; si nos impressions et nos souvenirs ne sont que les vibrations prolongées d'un instrument dont le hasard a joué, il n'y a que des fibres dans notre cerveau, que des forces physiques dans le monde, et tout peut s'expliquer d'après les lois qui les régissent. Il reste bien encore quelques petites difficultés sur l'origine des choses et le

but de notre existence, mais on a bien simplifié la question, et la raison conseille de supprimer en nous-mêmes tous les désirs et toutes les espérances que le génie, l'amour et la religion font concevoir; car l'homme ne serait alors qu'une mécanique de plus dans le grand mécanisme de l'univers : ses facultés ne seraient que des rouages, sa morale un calcul, et son culte le succès.

Locke, croyant du fond de son âme à l'existence de Dieu, établit sa conviction, sans s'en apercevoir, sur des raisonnemens qui sortent tous de la sphère de l'expérience : il affirme qu'il y a un principe éternel, une cause primitive de toutes les autres causes; il entre ainsi dans la sphère de l'infini, et l'infini est par de-là toute expérience : mais Locke avait en même temps une telle peur que l'idée de Dieu ne pût passer pour innée dans l'homme, il lui paraissait si absurde que le Créateur eût daigné, comme un grand peintre, graver son nom sur le tableau de notre âme, qu'il s'est attaché à découvrir dans tous les récits des voyageurs quelques peuples qui n'eussent aucune croyance religieuse. On peut, je crois, l'affirmer hardiment, ces

peuples n'existent pas. Le mouvement qui nous élève jusqu'à l'intelligence suprême se retrouve dans le génie de Newton comme dans l'âme du pauvre sauvage dévot envers la pierre sur laquelle il s'est reposé. Nul homme ne s'en est tenu au monde extérieur, tel qu'il est, et tous se sont senti au fond du cœur, dans une époque quelconque de leur vie, un indéfinissable attrait pour quelque chose de surnaturel; mais comment se peut-il qu'un être aussi religieux que Locke s'attache à changer les caractères primitifs de la foi en une connaissance accidentelle que le sort peut nous ravir ou nous accorder? Je le répète, la tendance d'une doctrine quelconque doit toujours être comptée pour beaucoup dans le jugement que nous portons sur la vérité de cette doctrine; car, en théorie, le bon et le vrai son inséparables.

Tout ce qui est visible parle à l'homme de commencement et de fin, de décadence et de destruction. Une étincelle divine est seule en nous l'indice de l'immortalité. De quelle sensation vient-elle? Toutes les sensations la combattent, et cependant elle triompe de toutes. Quoi, dira-t-on, les causes finales, les merveilles de l'uni-

vers, la splendeur des cieux qui frappe nos regards, ne nous attestent-t-elles pas la magnificence et la bonté du Créateur? Le livre de la nature est contradictoire, l'on y voit les emblèmes du bien et du mal presque en égale proportion; et il en est ainsi pour que l'homme puisse exercer sa liberté entre des probabilités opposées, entre des craintes et des espérances à peu près de même force. Le ciel étoilé nous apparaît comme les parvis de la Divinité; mais tous les maux et tous les vices des hommes obscurcissent ces feux célestes. Une seule voix sans parole, mais non pas sans harmonie, sans force, mais irrésistible, proclame un Dieu au fond de notre cœur : tout ce qui est vraiment beau dans l'homme naît de ce qu'il éprouve intérieurement et spontanément : toute action héroïque est inspirée par la liberté morale; l'acte de se dévouer à la volonté divine, cet acte, que toutes les sensations combattent et que l'enthousiasme seul inspire, est si noble et si pur, que les anges eux-mêmes, vertueux par nature et sans obstacle, pourraient l'envier à l'homme.

La métaphysique qui déplace le centre de la vie, en supposant que son impulsion

vient du dehors, dépouille l'homme de sa liberté et se détruit elle-même; car il n'y a plus de nature spirituelle dès qu'on l'unit tellement à la nature physique, que ce n'est plus que par respect humain qu'on les distingue encore : cette métaphysique n'est conséquente que lorsqu'on en fait dériver, comme en France, le matérialisme fondé sur les sensations, et la morale fondée sur l'intérêt. La théorie abstraite de ce système est née en Angleterre; mais aucune de ses conséquences n'y a été admise. En France on n'a pas eu l'honneur de la découverte, mais bien celui de l'application. En Allemagne, depuis Leibnitz, on a combattu le système et les conséquences; et certes il est digne des hommes éclairés et religieux de tous les pays d'examiner si des principes dont les résultats sont si funestes doivent être considérés comme des vérités incontestables.

Shaftsbury, Hutcheson, Smith, Reid, Dugald Stuart, etc., ont étudié les opérations de notre entendement avec une rare sagacité; les ouvrages de Dugald Stuart en particulier contiennent une théorie si parfaite des facultés intellectuelles, qu'on peut la considérer, pour ainsi dire, comme

l'histoire naturelle de l'être moral. Chaque individu doit y reconnaître une portion quelconque de lui-même. Quelque opinion qu'on ait adoptée sur l'origine des idées, l'on ne saurait nier l'utilité d'un travail qui a pour but d'examiner leur marche et leur direction; mais ce n'est point assez d'observer le développement de nos facultés, il faut remonter à leur source, afin de se rendre compte de la nature et de l'indépendance de la volonté dans l'homme.

On ne saurait considérer comme une question oiseuse celle qui s'attache à connaître si l'âme a la faculté de sentir et de penser par elle-même. C'est la question d'Hamlet, *être ou n'être pas*.

CHAPITRE III.

De la Philosophie française.

Descartes a été pendant long-temps le chef de la philosophie française; et si sa physique n'avait pas été reconnue pour mauvaise, peut-être sa métaphysique aurait-elle conservé un ascendant plus durable. Bossuet, Fénélon, Pascal, tous les grands hommes du siècle de Louis XIV, avaient adopté l'idéalisme de Descartes : et ce système s'accordait beaucoup mieux avec le catholicisme que la philosophie purement expérimentale; car il paraît singulièrement difficile de réunir la foi aux dogmes les plus mystiques avec l'empire souverain des sensations sur l'âme.

Parmi les métaphysiciens français qui ont professé la doctrine de Locke, il faut compter au premier rang Condillac, que son état de prêtre obligeait à des ménagemens envers la religion, et Bonnet qui, naturellement religieux, vivait à Genève dans un pays où les lumières et la piété

sont inséparables. Ces deux philosophes, Bonnet surtout, ont établi des exceptions en faveur de la révélation ; mais il me semble qu'une des causes de l'affaiblissement du respect pour la religion, c'est de l'avoir mise à part de toutes les sciences, comme si la philosophie, le raisonnement, enfin tout ce qui est estimé dans les affaires terrestres ne pouvait s'appliquer à la religion : une vénération dérisoire l'écarte de tous les intérêts de la vie; c'est pour ainsi dire la reconduire hors du cercle de l'esprit humain à force de révérences. Dans tous les pays où règne une croyance religieuse, elle est le centre des idées, et la philosophie consiste à trouver l'interprétation raisonnée des vérités divines.

Lorsque Descartes écrivit, la philosophie de Bacon n'avait pas encore pénétré en France, et l'on était encore au même point d'ignorance et de superstition scolastique qu'à l'époque où le grand penseur de l'Angleterre publia ses ouvrages. Il y a deux manières de redresser les préjugés des hommes ; le recours à l'expérience, et l'appel à la réflexion. Bacon prit le premier moyen, Descartes le second ; l'un rendit d'immenses services aux sciences,

l'autre à la pensée, qui est la source de toutes les sciences.

Bacon était un homme d'un beaucoup plus grand génie et d'une instruction plus vaste encore que Descartes; il a su fonder sa philosophie dans le monde matériel; celle de Descartes fut décréditée par les savans qui attaquèrent avec succès ses opinions sur le système du monde : il pouvait raisonner juste dans l'examen de l'âme, et se tromper par rapport aux lois physiques de l'univers : mais les jugemens des hommes étant presque tous fondés sur une aveugle et rapide confiance dans les analogies, l'on a cru que celui qui observait si mal au dehors ne s'entendait pas mieux à ce qui se passe en dedans de nous-mêmes. Descartes a dans sa manière d'écrire une simplicité pleine de bonhomie qui inspire de la confiance, et la force de son génie ne saurait être contestée. Néanmoins quand on le compare soit aux philosophes allemands, soit à Platon, on ne peut trouver dans ses ouvrages ni la théorie de l'idéalisme dans toute son abstraction, ni l'imagination poétique qui en fait la beauté. Un rayon lumineux cependant avait traversé l'esprit de Descartes, et c'est

à lui qu'appartient la gloire d'avoir dirigé la philosophie moderne de son temps vers le développement intérieur de l'âme. Il produisit une grande sensation en appelant toutes les vérités reçues à l'examen de la réflexion; on admira ces axiomes: *Je pense, donc j'existe, donc j'ai un créateur, source parfaite de mes incomplètes facultés; tout peut se révoquer en doute au dehors de nous, le vrai n'est que dans notre âme, et c'est elle qui en est le juge suprême.*

Le doute universel est l'*a b c* de la philosophie; chaque homme recommence à raisonner avec ses propres lumières, quand il veut remonter aux principes des choses; mais l'autorité d'Aristote avait tellement introduit des formes dogmatiques en Europe, qu'on fut étonné de la hardiesse de Descartes qui soumettait toutes les opinions au jugement naturel.

Les écrivains de Port-Royal furent formés à son école; aussi les Français ont-ils eu dans le dix-septième siècle des penseurs plus sévères que dans le dix-huitième. A côté de la grâce et du charme de l'esprit, une certaine gravité dans le caractère annonçait l'influence que devait exercer

une philosophie qui attribuait toutes nos idées à la puissance de la réflexion.

Mallebranche, le premier disciple de Descartes, est un homme doué du génie de l'âme, à un éminent degré : l'on s'est plu à le considérer dans le dix-huitième siècle comme un rêveur, et l'on est perdu en France quand on a la réputation de rêveur; car elle emporte avec elle l'idée qu'on n'est utile à rien, ce qui déplaît singulièrement à tout ce qu'on appelle les gens raisonnables; mais ce mot d'utilité est-il assez noble pour s'appliquer aux besoins de l'âme ?

Les écrivains français du dix-huitième siècle s'entendaient mieux à la liberté politique; ceux du dix-septième à la liberté morale. Les philosophes du dix-huitième étaient des combattans; ceux du dix-septième des solitaires. Sous un gouvernement absolu, tel que celui de Louis XIV, l'indépendance ne trouve d'asile que dans la méditation; sous les règnes anarchiques du dernier siècle les hommes de lettres étaient animés par le désir de conquérir le gouvernement de leur pays aux principes et aux idées libérales dont l'Angleterre donnait un si bel exemple. Les écrivains

qui n'ont pas dépassé ce but sont très-dignes de l'estime de leurs concitoyens ; mais il n'en est pas moins vrai que les ouvrages composés dans le dix-septième siècle sont plus philosophiques, à beaucoup d'égards, que ceux qui ont été publiés depuis ; car la philosophie consiste surtout dans l'étude et la connaissance de notre être intellectuel.

Les philosophes du dix-huitième siècle se sont plus occupés de la politique sociale que de la nature primitive de l'homme ; les philosophes du dix-septième, par cela seul qu'ils étaient religieux, en savaient plus sur le fond du cœur. Les philosophes, pendant le déclin de la monarchie française, ont excité la pensée au dehors, accoutumés qu'ils étaient à s'en servir comme d'une arme ; les philosophes, sous l'empire de Louis XIV, se sont attachés davantage à la métaphysique idéaliste, parce que le recueillement leur était plus habituel et plus nécessaire. Il faudrait, pour que le génie français atteignît au plus haut degré de perfection, apprendre des écrivains du dix-huitième siècle à tirer parti de ses facultés, et des écrivains du dix-septième à en connaître la source.

Descartes, Pascal et Mallebranche ont beaucoup plus de rapport avec les philosophes allemands que les écrivains du dix-huitième siècle; mais Mallebranche et les Allemands diffèrent en ceci, que l'un donne comme article de foi ce que les autres réduisent en théorie scientifique; l'un cherche à revêtir de formes dogmatiques ce que l'imagination lui inspire, parce qu'il a peur d'être accusé d'exaltation; tandis que les autres, écrivant à la fin d'un siècle où l'on a tout analysé, se savent enthousiastes et s'attachent seulement à prouver que l'enthousiasme est d'accord avec la raison.

Si les Français avaient suivi la direction métaphysique de leurs grands hommes du dix-septième siècle, ils auraient aujourd'hui les mêmes opinions que les Allemands; car Leibnitz est, dans la route philosophique, le successeur naturel de Descartes et de Mallebranche, et Kant le successeur naturel de Leibnitz.

L'Angleterre influa beaucoup sur les écrivains du dix-huitième siècle : l'admiration qu'ils ressentaient pour ce pays leur inspira le désir d'introduire en France sa philosophie et sa liberté. La philosophie

des Anglais n'était sans danger qu'avec leurs sentimens religieux, et leur liberté qu'avec leur obéissance aux lois. Au sein d'une nation où Newton et Clarke ne prononçaient jamais le nom de Dieu sans s'incliner, les systèmes métaphysiques, fussent-ils erronés, ne pouvaient être funestes. Ce qui manque en France, en tout genre, c'est le sentiment et l'habitude du respect, et l'on y passe bien vite de l'examen qui peut éclairer à l'ironie qui réduit tout en poussière.

Il me semble qu'on pourrait marquer dans le dix-huitième siècle, en France, deux époques parfaitement distinctes, celle dans laquelle l'influence de l'Angleterre s'est fait sentir, et celle où les esprits se sont précipités dans la destruction : alors les lumières se sont changées en incendie, et la philosophie magicienne irritée, a consumé le palais où elle avait étalé ses prodiges.

En politique, Montesquieu appartient à la première époque, Raynal à la seconde; en religion, les écrits de Voltaire, qui avaient la tolérance pour but, sont inspirés par l'esprit de la première moitié du siècle; mais sa misérable et vaniteuse ir-

réligion a flétri la seconde. Enfin, en métaphysique, Condillac et Helvétius, quoiqu'ils fussent contemporains, portent aussi l'un et l'autre l'empreinte de ces deux époques si différentes; car, bien que le système entier de la philosophie des sensations soit mauvais dans son principe, cependant les conséquences qu'Helvétius en a tirées ne doivent pas être imputées à Condillac, il était bien loin d'y donner son assentiment.

Condillac a rendu la métaphysique expérimentale plus claire et plus frappante qu'elle ne l'est dans Locke; il l'a mise véritablement à la portée de tout le monde : il dit avec Locke que l'âme ne peut avoir aucune idée qui ne lui vienne par les sensations; il attribue à nos besoins l'origine des connaissances et du langage; aux mots celle de la réflexion : et nous faisant ainsi recevoir le développement entier de notre être moral par les objets extérieurs, il explique la nature humaine, comme une science positive, d'une manière nette, rapide, et, sous quelques rapports, incontestable; car si l'on ne sentait en soi ni des croyances natives du cœur, ni une conscience indépendante de l'expérience,

ni un esprit créateur, dans toute la force de ce terme, on pourrait assez se contenter de cette définition mécanique de l'âme humaine. Il est naturel d'être séduit par la solution facile du plus grand des problèmes; mais cette apparente simplicité n'existe que dans la méthode; l'objet auquel on prétend l'appliquer n'en reste pas moins d'une immensité inconnue, et l'énigme de nous-mêmes dévore, comme le Sphinx, les milliers de systèmes qui prétendent à la gloire d'en avoir deviné le mot.

L'ouvrage de Condillac ne devrait être considéré que comme un livre de plus sur un sujet inépuisable, si l'influence de ce livre n'avait pas été funeste. Helvétius, qui tire de la philosophie des sensations toutes les conséquences directes qu'elle peut permettre, affirme que si l'homme avait les mains faites comme le pied d'un cheval, il n'aurait que l'intelligence d'un cheval. Certes s'il en était ainsi, il serait bien injuste de nous attribuer le tort ou le mérite de nos actions; car la différence qui peut exister entre les diverses organisations des individus autoriserait et motiverait bien celle qui se trouve entre leurs caractères.

Aux opinions d'Helvétius succédèrent celles du Système de la nature, qui tendaient à l'anéantissement de la Divinité dans l'univers, et du libre arbitre dans l'homme. Locke, Condillac, Helvétius, et le malheureux auteur du Système de la nature, ont marché progressivement dans la même route; les premiers pas étaient innocens : ni Locke, ni Condillac n'ont connu les dangers des principes de leur philosophie; mais bientôt ce grain noir, qui se remarquait à peine sur l'horizon intellectuel, s'est étendu jusqu'au point de replonger l'univers et l'homme dans les ténèbres.

Les objets extérieurs étaient, disait-on, le mobile de toutes nos impressions; rien ne semblait donc plus doux que de se livrer au monde physique et de s'inviter comme convive à la fête de la nature; mais par degrés la source intérieure s'est tarie, et jusqu'à l'imagination qu'il faut pour le luxe et pour les plaisirs, va se flétrissant à tel point, qu'on n'aura bientôt plus même assez d'âme pour goûter un bonheur quelconque, quelque matériel qu'il soit.

L'imortalité de l'âme et le sentiment

du devoir sont des suppositions tout-à-faits gratuites dans le système qui fonde toutes nos idées sur nos sensations; car nulle sensation ne nous révèle l'immortalité dans la mort. Si les objets extérieurs ont seuls formé notre conscience, depuis la nourrice qui nous reçoit dans ses bras jusqu'au dernier acte d'une vieillesse avancée, toutes les impressions s'enchaînent tellement l'une à l'autre, qu'on ne peut en accuser avec équité la prétendue volonté qui n'est qu'une fatalité de plus.

Je tâcherai de montrer, dans la seconde partie de cette section, que la morale fondée sur l'intérêt, si fortement prêchée par les écrivains français du dernier siècle, est dans une connexion intime avec la métaphysique qui attribue toutes nos idées à nos sensations, et que les conséquences de l'une sont aussi mauvaises dans la pratique que celles de l'autre dans la théorie. Ceux qui ont pu lire les ouvrages licencieux qui ont été publiés en France vers la fin du dix-huitième siècle, attesteront que quand les auteurs de ces coupables écrits veulent s'appuyer d'une espèce de raisonnement, ils en appellent tous à l'influence du physique sur le moral; ils

rapportent aux sensations toutes les opinions les plus condamnables; ils développent enfin sous toutes les formes la doctrine qui détruit le libre arbitre et la conscience.

On ne saurait nier, dira-t-on peut-être, que cette doctrine ne soit avilissante; mais néanmoins, si elle est vraie, faut-il la repousser et s'aveugler à dessein? Certes, ils auraient fait une déplorable découverte ceux qui auraient détrôné notre âme, condamné l'esprit à s'immoler lui-même en employant ses facultés à démontrer que les lois communes à tout ce qui est physique lui conviennent; mais, grâce à Dieu, et cette expression est ici bien placée, grâce à Dieu, dis-je, ce système est tout-à-fait faux dans son principe, et le parti qu'en ont tiré ceux qui soutenaient la cause de l'immoralité, est une preuve de plus des erreurs qu'il renferme.

Si la plupart des hommes corrompus se sont appuyés sur la philosophie matérialiste, lorsqu'ils ont voulu s'avilir méthodiquement et mettre leurs actions en théorie, c'est qu'ils croyaient, en soumettant l'âme aux sensations, se délivrer ainsi de la responsabilité de leur conduite. Un être ver-

tueux, convaincu de ce système, en serait profondément affligé, car il craindrait sans cesse que l'influence toute-puissante des objets extérieurs n'altérât la pureté de son âme et la force de ses résolutions. Mais quand on voit des hommes se réjouir en proclamant qu'ils sont en tout l'œuvre des circonstances, et que ces circonstances sont combinées par le hasard, on frémit au fond du cœur de leur satisfaction perverse.

Lorsque les sauvages mettent le feu à des cabanes, l'on dit qu'ils se chauffent avec plaisir à l'incendie qu'ils ont allumé; ils exercent alors du moins une sorte de supériorité sur le désordre dont ils sont coupables, ils font servir la destruction à leur usage; mais quand l'homme se plaît à dégrader la nature humaine, qui donc en profitera?

CHAPITRE IV.

Du persiflage introduit par un certain genre de philosophie.

Le système philosophique adopté dans un pays exerce une grande influence sur la tendance des esprits; c'est le moule universel dans lequel se jettent toutes les pensées; ceux même qui n'ont point étudié ce système se conforment sans le savoir à la disposition générale qu'il inspire. On a vu naître et s'accroître depuis près de cent ans, en Europe, une sorte de scepticisme moqueur dont la base est la métaphysique qui attribue toutes nos idées à nos sensations. Le premier principe de cette philosophie est de ne croire que ce qui peut être prouvé comme un fait ou comme un calcul; à ce principe se joignent le dédain pour les sentimens qu'on appelle exaltés, et l'attachement aux jouissances matérielles. Ces trois points de la doctrine renferment tous les genres d'ironie dont la religion, la sensibilité et la morale peuvent être l'objet.

Bayle, dont le savant dictionnaire n'est guères lu par les gens du monde, est pourtant l'arsenal où l'on a puisé toutes les plaisanteries du scepticisme ; Voltaire les a rendues piquantes par son esprit et par sa grâce; mais le fond de tout cela est toujours qu'on doit mettre au nombre des rêveries tout ce qui n'est pas aussi évident qu'une expérience physique. Il est adroit de faire passer l'incapacité d'attention pour une raison suprême qui repousse tout ce qui est obscur et douteux ; en conséquence on tourne en ridicule les plus grandes pensées, s'il faut réfléchir pour les comprendre ou s'interroger au fond du cœur pour les sentir. On parle encore avec respect de Pascal, de Bossuet, de J. J. Rousseau, etc., parce que l'autorité les a consacrés et que l'autorité en tout genre est une chose très-claire. Mais un grand nombre de lecteurs étant convaincus que l'ignorance et la paresse sont les attributs d'un gentilhomme en fait d'esprit, croient au-dessous d'eux de se donner de la peine, et veulent lire comme un article de gazette les écrits qui ont pour objet l'homme et la nature.

Enfin, si par hasard de tels écrits étaient

composés par une Allemand dont le nom ne fût pas français, et qu'on eût autant de peine à prononcer ce nom que celui du baron dans Candide, quelle foule de plaisanteries n'en tirerait-on pas? et ces plaisanteries veulent toutes dire : — J'ai de la grâce et de la légèreté, tandis que vous, qui avez le malheur de penser à quelque chose, et de tenir à quelques sentimens, vous ne vous jouez pas de tout avec la même élégance et la même facilité. —

La philosophie des sensations est une des principales causes de cette frivolité. Depuis qu'on a considéré l'âme comme passive, un grand nombre de travaux philosophiques ont été dédaignés Le jour où l'on a dit qu'il n'existait pas de mystères dans ce monde, ou du moins qu'il ne fallait pas s'en occuper, que toutes les idées venaient par les yeux et par les oreilles, et qu'il n'y avait de vrai que le palpable, les individus qui jouissent en parfaite santé de tous leurs sens se sont crus les véritables philosophes. On entend sans cesse dire à ceux qui ont assez d'idées pour gagner de l'argent quand ils sont pauvres, et pour le dépenser quand ils sont riches,

qu'ils ont la seule philosophie raisonnable, et qu'il n'y a que des rêveurs qui puissent songer à autre chose. En effet, les sensations n'apprennent guères que cette philosophie, et si l'on ne peut rien savoir que par elles, il faut appeler du nom de folie tout ce qui n'est pas soumis à l'évidence matérielle.

Si l'on admettait au contraire que l'âme agit par elle-même, qu'il faut puiser en soi pour y trouver la vérité, et que cette vérité ne peut être saisie qu'à l'aide d'une méditation profonde, puisqu'elle n'est pas dans le cercle des expériences terrestres, la direction entière des esprits serait changée; on ne rejetterait pas avec dédain les plus hautes pensées, parce qu'elles exigent une attention réfléchie; mais ce qu'on trouverait insupportable, c'est le superficiel et le commun, car le vide est à la longue singulièrement lourd.

Voltaire sentait si bien l'influence que les systèmes métaphysiques exercent sur la tendance générale des esprits, que c'est pour combattre Leibnitz qu'il a composé Candide. Il prit une humeur singulière contre les causes finales, l'optimisme, le libre arbitre, enfin contre toutes les opi-

nions philosophiques qui relèvent la dignité de l'homme, et il fit Candide, cet ouvrage d'une gaîté infernale, car il semble écrit par un être d'une autre nature que nous, indifférent à notre sort, content de nos souffrances, et riant comme un démon ou comme un singe, des misères de cette espèce humaine avec laquelle il n'a rien de commun. Le plus grand poëte du siècle, l'auteur d'Alzire, de Tancrède, de Mérope, de Zaïre et de Brutus, méconnut dans cet écrit toutes les grandeurs morales qu'il avait si dignement célébrées.

Quand Voltaire, comme auteur tragique, sentait et pensait dans le rôle d'un autre, il était admirable; mais quand il reste dans le sien propre, il est persifleur et cynique. La même mobilité qui lui faisait prendre le caractère des personnages qu'il voulait peindre, ne lui a que trop bien inspiré le langage, qui, dans de certains momens, convenait à Voltaire.

Candide met en action cette philosophie moqueuse si indulgente en apparence, si féroce en réalité; il présente la nature humaine sous le plus déplorable aspect, et nous offre pour toute consolation le rire sardonique qui nous affranchit de la pitié

envers les autres, en nous y faisant renoncer pour nous-mêmes.

C'est en conséquence de ce système que Voltaire a pour but, dans son histoire universelle, d'attribuer les actions vertueuses, comme les grands crimes, à des événemens fortuits qui ôtent aux unes tout leur mérite, et tout leur tort aux autres. En effet, s'il n'y a rien dans l'âme que ce que les sensations y ont mis, l'on ne doit plus reconnaître que deux choses réelles et durables sur la terre, la force et le bien-être, la tactique et la gastronomie; mais si l'on fait grâce encore à l'esprit, tel que la philosophie moderne l'a formé, il sera bientôt réduit à désirer qu'un peu de nature exaltée reparaisse pour avoir au moins contre quoi s'exercer.

Les stoïciens ont souvent répété qu'il fallait braver tous les coups du sort, et ne s'occuper que de ce qui dépend de notre âme, nos sentimens et nos pensées. La philosophie des sensations aurait un résultat tout-à-fait inverse; ce sont nos sentimens et nos pensées dont elle nous débarrasserait pour tourner tous nos efforts vers le bien-être matériel; elle nous dirait: — Attachez-vous au moment présent,

considérez comme des chimères tout ce qui sort du cercle des plaisirs ou des affaires de ce monde, et passez cette courte vie le mieux que vous pourrez, en soignant votre santé qui est la base du bonheur : — On a reconnu de tous temps ces maximes; mais on les croyait réservées aux valets dans les comédies, et de nos jours on a fait la doctrine de la raison, fondée sur la nécessité, doctrine bien différente de la résignation religieuse, car l'une est aussi vulgaire que l'autre est noble et relevée.

Ce qui est singulier, c'est d'avoir su tirer d'une philosophie aussi commune la théorie de l'élégance; notre pauvre nature est souvent égoïste et vulgaire, il faut s'en affliger; mais c'est s'en vanter qui est nouveau. L'indifférence et le dédain pour les choses exaltées sont devenus le type de la grâce, et les plaisanteries ont été dirigées contre l'intérêt vif qu'on peut mettre à tout ce qui n'a pas dans ce monde un résultat positif.

Le principe raisonné de la frivolité du cœur et de l'esprit, c'est la métaphysique qui rapporte toutes nos idées à nos sensations; car il ne nous vient rien que de su-

perficiel par le dehors, et la vie sérieuse est au fond de l'âme. Si la fatalité matérialiste, admise comme théorie de l'esprit humain, conduisait au dégoût de tout ce qui est extérieur, comme à l'incrédulité sur tout ce qui est intime, il y aurait encore dans ces systèmes une certaine noblesse inactive, une indolence orientale qui pourrait avoir quelque grandeur; et des philosophes grecs ont trouvé le moyen de mettre presque de la dignité dans l'apathie; mais l'empire des sensations, en affaiblissant par degrés le sentiment, a laissé subsister l'activité de l'intérêt personnel, et ce ressort des actions a été d'autant plus puissant, qu'on avait brisé tous les autres.

A l'incrédulité de l'esprit, à l'égoïsme du cœur, il faut encore ajouter la doctrine sur la conscience qu'Helvétius a développée, lorsqu'il a dit que les actions vertueuses en elles-mêmes avaient pour but d'obtenir les jouissances physiques qu'on peut goûter ici bas; il en est résulté qu'on a considéré comme une espèce de duperie les sacrifices qu'on pourrait faire au culte idéal de quelque opinion ou de quelque sentiment que ce soit; et comme rien ne paraît plus redoutable aux hommes que

de passer pour dupes, ils se sont hâtés de jeter du ridicule sur tous les enthousiasmes qui tournaient mal ; car ceux qui étaient récompensés par les succès échappaient à la moquerie : le bonheur a toujours raison auprès des matérialistes.

L'incrédulité dogmatique, c'est-à-dire, celle qui révoque en doute tout ce qui n'est pas prouvé par les sensations, est la source de la grande ironie de l'homme envers lui-même : toute la dégradation morale vient de là. Cette philosophie doit sans doute être considérée autant comme l'effet que comme la cause de la disposition actuelle des esprits ; néanmoins il est un mal dont elle est le premier auteur ; elle a donné à l'insouciance de la légèreté l'apparence d'un raisonnement réfléchi ; elle fournit des argumens spécieux à l'égoïsme et fait considérer les sentimens les plus nobles comme une maladie accidentelle dont les circonstances extérieures seules sont la cause.

Il importe donc d'examiner si la nation, qui s'est constamment défendue de la métaphysique, dont on a tiré de telles conséquences, n'avait pas raison en principe

et plus encore dans l'application qu'elle a faite de ce principe au développement des facultés et à la conduite morale de l'homme.

CHAPITRE V.

Observations générales sur la philosophie Allemande.

La philosophie spéculative a toujours trouvé beaucoup de partisans parmi les nations germaniques, et la philosophie expérimentale parmi les nations latines. Les Romains, très-habiles dans les affaires de la vie, n'étaient point métaphysiciens; ils n'ont rien su à cet égard que par leurs rapports avec la Grèce, et les nations civilisées par eux ont hérité, pour la plupart, de leurs connaissances dans la politique, et de leur indifférence pour les études qui ne pouvaient s'appliquer aux affaires de ce monde. Cette disposition se montre en France dans sa plus grande force; les Italiens et les Espagnols y ont

aussi participé ; mais l'imagination du midi a quelquefois dévié de la raison pratique pour s'occuper des théories purement abstraites.

La grandeur d'âme des Romains donnait à leur patriotisme et à leur morale un caractère sublime ; mais c'est aux institutions républicaines qu'il faut l'attribuer. Quand la liberté n'a plus existé à Rome, on y a vu régner, presque sans partage, un luxe égoïste et sensuel, une politique adroite qui devait porter tous les esprits vers l'observation et l'expérience. Les Romains ne gardèrent de l'étude qu'ils avaient faite de la littérature et de la philosophie des Grecs que le goût des arts, et ce goût même dégénéra bientôt en jouissances grossières.

L'influence de Rome ne s'exerça pas sur les peuples septentrionaux. Ils ont été civilisés presque en entier par le christianisme, et leur antique religion qui contenait en elle les principes de la chevalerie ne ressemblait en rien au paganisme du midi. Il y avait un esprit de dévoûment héroïque et généreux, un enthousiasme pour les femmes qui faisait de l'amour un noble culte ; enfin la rigueur du climat

empêchant l'homme de se plonger dans les délices de la nature, il en goûtait d'autant mieux les plaisirs de l'âme.

On pourrait m'objecter que les Grecs avaient la même religion et le même climat que les Romains, et qu'ils se sont pourtant livrés plus qu'aucun autre peuple à la philosophie spéculative; mais ne peut-on pas attribuer aux Indiens quelques-uns des systèmes intellectuels développés chez les Grecs? La philosophie idéaliste de Pythagore et de Platon ne s'accorde guères avec le paganisme tel que nous le connaissons; aussi les traditions historiques portent-elles à croire que c'est à travers l'Egypte que les peuples du midi de l'Europe ont reçu l'influence de l'orient. La philosophie d'Epicure est la seule vraiment originaire de la Grèce.

Quoi qu'il en soit de ces conjectures, il est certain que la spiritualité de l'âme et toutes les pensées qui en dérivent ont été facilement naturalisées chez les nations du nord, et que parmi ces nations les Allemands se sont toujours montrés plus enclins qu'aucun autre peuple à la philosophie contemplative. Leur Bacon et leur Descartes, c'est Leibnitz. On trouve

dans ce beau génie toutes les qualités dont les philosophes allemands en général se font gloire d'approcher : érudition immense, bonne foi parfaite, enthousiasme caché sous des formes sévères. Il avait profondément étudié la théologie, la jurisprudence, l'histoire, les langues, les mathématiques, la physique, la chimie ; car il était convaincu que l'universalité des connaissances est nécessaire pour être supérieur dans une partie quelconque : enfin tout manifestait en lui ces vertus qui tiennent à la hauteur de la pensée, et qui méritent à la fois l'admiration et le respect.

Ses ouvrages peuvent être divisés en trois branches, les sciences exactes, la philosophie théologique, et la philosophie de l'âme. Tout le monde sait que Leibnitz était le rival de Newton dans la théorie du calcul. La connaissance des mathématiques sert beaucoup aux études métaphysiques, le raisonnement abstrait n'existe dans sa perfection que dans l'algèbre et la géométrie. Nous chercherons à démontrer ailleurs les inconvéniens de ce raisonnement, quand on veut y soumettre ce qui tient d'une manière quelconque à la sen-

sibilité ; mais il donne à l'esprit humain une force d'attention qui le rend beaucoup plus capable de s'analyser lui-même : il faut aussi connaître les lois et les forces de l'univers pour étudier l'homme sous tous les rapports. Il y a une telle analogie et une telle différence entre le monde physique et le monde moral, les ressemblances et les diversités se prêtent de telles lumières, qu'il est impossible d'être un savant du premier ordre sans le secours de la philosophie spéculative, ni un philosophe spéculatif sans avoir étudié les sciences positives.

Locke et Condillac ne s'étaient pas assez occupés de ces sciences ; mais Leibnitz avait à cet égard une supériorité incontestable. Descartes était aussi un très-grand mathématicien, et il est à remarquer que la plupart des philosophes partisans de l'idéalisme ont tous fait un immense usage de leurs facultés intellectuelles. L'exercice de l'esprit, comme celui du cœur, donne un sentiment de l'activité interne dont tous les êtres qui s'abandonnent aux impressions qui viennent du dehors sont rarement capables.

La première classe des écrits de Leibnitz

contient ceux qu'on pourrait appeler théologiques, parce qu'ils portent sur des vérités qui sont du ressort de la religion, et la théorie de l'esprit humain est renfermée dans la seconde. Dans la première classe il s'agit de l'origine du bien et du mal, de la prescience divine, enfin de ces questions primitives qui dépassent l'intelligence humaine. Je ne prétends point blâmer, en m'exprimant ainsi, les grands hommes qui, depuis Pythagore et Platon jusqu'à nous, ont été attirés vers ces hautes spéculations philosophiques. Le génie ne s'impose de bornes à lui-même qu'après avoir lutté long-temps contre cette dure nécessité. Qui peut avoir la faculté de penser et ne pas essayer à connaître l'origine et le but des choses du monde?

Tout ce qui a vie sur la terre, excepté l'homme, semble s'ignorer soi-même. Lui seul sait qu'il mourra, et cette terrible vérité réveille son intérêt pour toutes les grandes pensées qui s'y rattachent. Dès qu'on est capable de réflexion, on résout ou plutôt on croit résoudre à sa manière les questions philosophiques qui peuvent expliquer la destinée humaine; mais il n'a été accordé à personne de la comprendre

dans son ensemble. Chacun en saisit un côté différent, chaque homme a sa philosophie, comme sa poétique, comme son amour. Cette philosophie est d'accord avec la tendance particulière de son caractère et de son esprit. Quand on s'élève jusqu'à l'infini, mille explications peuvent être également vraies, quoique diverses, parce que des questions sans bornes ont des milliers de faces, dont une seule peut occuper la durée entière de l'existence.

Si le mystère de l'univers est au-dessus de la portée de l'homme, néanmoins l'étude de ce mystère donne plus d'étendue à l'esprit; il en est de la métaphysique comme de l'alchimie : en cherchant la pierre philosophale, en s'attachant à découvrir l'impossible, on rencontre sur la route des vérités qui nous seraient restées inconnues; d'ailleurs on ne peut empêcher un être médidatif de s'occuper au moins quelque temps de la philosophie transcendante; cet élan de la nature spirituelle ne saurait être combattu qu'en la dégradant.

On a réfuté avec succès l'harmonie préétablie de Leibnitz qu'il croyait une grande découverte : il se flattait d'expliquer les rapports de l'âme et de la matière en les

considérant l'une et l'autre comme des instrumens accordés d'avance, qui se répètent, se répondent, et s'imitent mutuellement. Ses monades, dont il fait les élémens simples de l'univers, ne sont qu'une hypothèse aussi gratuite que toutes celles dont on s'est servi pour expliquer l'origine des choses; néanmoins dans quelle perplexité singulière l'esprit humain n'est-il pas? Sans cesse attiré vers le secret de son être, il lui est également impossible et de le découvrir, et de n'y pas songer toujours.

Les Persans disent que Zoroastre interrogea la Divinité et lui demanda comment le monde avait commencé, quand il devait finir, quelle était l'origine du bien et du mal? La Divinité répondit à toutes ces questions : *Fais le bien et gagne l'immortalité.* Ce qui rend surtout cette réponse admirable, c'est qu'elle ne décourage point l'homme des méditations les plus sublimes; elle lui enseigne seulement que c'est par la conscience et le sentiment qu'il peut s'élever aux plus profondes conceptions de la philosophie.

Leibnitz était un idéaliste qui ne fondait son système que sur le raisonnement;

et de là vient qu'il a poussé trop loin les abstractions et qu'il n'a point assez appuyé sa théorie sur la persuasion intime, seule véritable base de tout ce qui est supérieur à l'entendement : en effet, raisonnez sur la liberté de l'homme, et vous n'y croirez pas ; mettez la main sur votre conscience, et vous n'en pourrez douter. La conséquence et la contradiction, dans le sens que nous attachons à l'une et à l'autre, n'existent pas dans la sphère des grandes questions sur la liberté de l'homme, sur l'origine du bien et du mal, sur la prescience divine, etc. Dans ces questions, le sentiment est presque toujours en opposition avec le raisonnement, afin que l'homme apprenne que ce qu'il appelle l'incroyable dans l'ordre des choses terrestres, est peut-être la vérité suprême sous des rapports universels.

Le Dante a expliqué une grande pensée philosophique par ce vers :

A guisa del ver primo che l'uom crede (1).

Il faut croire à de certaines verités comme

---

(1) C'est ainsi que l'homme croit à la vérité primitive.

à l'existence; c'est l'âme qui nous les révèle, et les raisonnemens de tout genre ne sont jamais que de faibles dérivés de cette source.

La Théodicée de Leibnitz traite de la prescience divine et de la cause du bien et du mal; c'est un des ouvrages les plus profonds et les mieux raisonnés sur la théorie de l'infini; toutefois l'auteur applique trop souvent à ce qui est sans bornes, une logique dont les objets circonscrits sont les seuls susceptibles. Leibnitz était un homme très-religieux, mais par cela même il se croyait obligé de fonder les vérités de la foi sur des raisonnemens mathématiques, afin de les appuyer sur les bases qui sont admises dans l'empire de l'expérience; cette erreur tient à un respect qu'on ne s'avoue pas pour les esprits froids et arides; on veut les convaincre à leur manière; on croit que des argumens dans la forme logique ont plus de certitude qu'une preuve de sentiment, et il n'en est rien.

Dans la région des vérités intellectuelles et religieuses que Leibnitz a traitées, il faut se servir de notre conscience intime comme d'une démonstration. Leibnitz,

en voulant s'en tenir aux raisonnemens abstraits, exige des esprits une sorte de tension dont la plupart sont incapables; des ouvrages métaphysiques, qui ne sont fondés ni sur l'expérience, ni sur le sentiment, fatiguent singulièrement la pensée, et l'on peut en éprouver un malaise physique et moral, tel qu'en s'obstinant à le vaincre on briserait dans sa tête les organes de la raison. Un poëte, Baggesen, fait du vertige une divinité; il faut se recommander à elle quand on veut étudier ces ouvrages qui nous placent tellement au sommet des idées, que nous n'avons plus d'échelons pour redescendre à la vie.

Les écrivains métaphysiques et religieux, éloquens et sensibles tout à la fois, tels qu'il en existe quelques-uns, conviennent bien mieux à notre nature. Loin d'exiger de nous que nos facultés sensibles se taisent, afin que notre faculté d'abstraction soit plus nette, ils nous demandent de penser, de sentir, de vouloir, pour que toute la force de l'âme nous aide à pénétrer dans les profondeurs des cieux; mais s'en tenir à l'abstraction, est un effort tel qu'il est assez simple que la plupart des hommes y aient renoncé et qu'il leur ait

paru plus facile de ne rien admettre au delà de ce qui est visible.

La philosophie expérimentale est complète en elle-même : c'est un tout assez vulgaire, mais compacte, borné, conséquent ; et quand on s'en tient au raisonnement, tel qu'il est reçu dans les affaires de ce monde, on doit s'en contenter ; l'immortel et l'infini ne nous sont sensibles que par l'âme ; elle seule peut répandre de l'intérêt sur la haute métaphysique. On se persuade bien à tort que plus une théorie est abstraite, plus elle doit préserver de toute illusion, car c'est précisément ainsi qu'elle peut induire en erreur. On prend l'enchaînement des idées pour leur preuve, on aligne avec exactitude des chimères, et l'on se figure que c'est une armée. Il n'y a que le génie du sentiment qui soit au-dessus de la philosophie expérimentale, comme de la philosophie spéculative ; il n'y a que lui qui puisse porter la conviction au delà des limites de la raison humaine.

Il me semble donc que, tout en admirant la force de tête et la profondeur du génie de Leibnitz, on désirerait, dans ses écrits sur les questions de théologie métaphysique, plus d'imagination et de sensi-

bilité, afin de reposer de la pensée par l'émotion. Leibnitz se faisait presque scrupule d'y recourir, craignant d'avoir ainsi l'air de séduire en faveur de la vérité ; il avait tort, car le sentiment est la vérité elle-même dans des sujets de cette nature.

Les objections que je me suis permises sur les ouvrages de Leibnitz, qui ont pour objet des questions insolubles par le raisonnement, ne s'appliquent point à ses écrits sur la formation des idées dans l'esprit humain; ceux-là sont d'une clarté lumineuse; ils portent sur un mystère que l'homme peut, jusqu'à un certain point, pénétrer, car il en sait plus sur lui-même que sur l'univers. Les opinions de Leibnitz à cet égard tendent surtout au perfectionnement moral, s'il est vrai, comme les philosophes allemands ont tâché de le prouver, que le libre arbitre repose sur la doctrine qui affranchit l'âme des objets extérieurs, et que la vertu ne puisse exister sans la parfaite indépendance du vouloir.

Leibnitz a combattu avec une force de dialectique admirable le système de Locke, qui attribue toutes nos idées à nos sensations. On avait mis en avant cette axiome si connu, qu'il n'y avait rien dans l'intelli-

gence qui n'eût été d'abord dans les sensations, et Leibnitz y ajouta cette sublime restriction, *si ce n'est l'intelligence elle-même* (1). De ce principe dérive toute la philosophie nouvelle qui exerce tant d'influence sur les esprits en Allemagne. Cette philosophie est aussi expérimentale, car elle s'attache à connaître ce qui se passe en nous. Elle ne fait que mettre l'observation du sentiment intime à la place de celle des sensations extérieures.

La doctrine de Loke eut pour partisans en Allemagne des hommes qui cherchèrent, comme Bonnet à Genève, et plusieurs autres philosophes en Angleterre, à concilier cette doctrine avec les sentimens religieux que Locke lui-même a toujours professés. Le génie de Leibnitz prévit toutes les conséquences de cette métaphysique; et ce qui fonde à jamais sa gloire, c'est d'avoir su maintenir en Allemagne la philosophie de la liberté morale contre celle de la fatalité sensuelle. Tandis que le reste de l'Europe adoptait les principes

---

(1) *Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu, nisi intellectus ipse.*

qui font considérer l'âme comme passive, Leibnitz fut avec constance le défenseur éclairé de la philosophie idéaliste, telle que son génie la concevait. Elle n'avait aucun rapport ni avec le système de Berkley, ni avec les rêveries des sceptiques grecs sur la non existence de la matière, mais elle maintenait l'être moral dans son indépendance et dans ses droits.

CHAPITRE VI.

Kant.

Kant a vécu jusque dans un âge très-avancé, et jamais il n'est sorti de Kœnigsberg; c'est là qu'au milieu des glaces du nord, il a passé sa vie entière à méditer sur les lois de l'intelligence humaine. Une ardeur infatigable pour l'étude lui a fait acquérir des connaissances sans nombre. Les sciences, les langues, la littérature, tout lui était familier, et sans rechercher la gloire dont il n'a joui que très-tard, n'entendant que dans sa vieillesse le bruit de sa renommée, il s'est contenté du plai-

sir silencieux de la réflexion. Solitaire, il contemplait son âme avec recueillement; l'examen de la pensée lui prêtait de nouvelles forces à l'appui de la vertu, et quoiqu'il ne se mêlât jamais avec les passions ardentes des hommes, il a su forger des armes pour ceux qui seraient appelés à les combattre.

On n'a guères d'exemple que chez les Grecs d'une vie aussi rigoureusement philosophique, et déjà cette vie répond de la bonne foi de l'écrivain. A cette bonne foi la plus pure, il faut encore ajouter un esprit fin et juste qui servait de censeur au génie quand il se laissait emporter trop loin. C'en est assez, ce me semble, pour qu'on doive juger au moins impartialement les travaux persévérans d'un tel homme.

Kant publia d'abord divers écrits sur les sciences physiques, et il montra dans ce genre d'études une telle sagacité, que c'est lui qui prévit le premier l'existence de la planète d'Uranus. Herschel lui-même, après l'avoir découverte, a reconnu que c'était Kant qui l'avait annoncée. Son traité sur la nature de l'entendement humain, intitulé *Critique de la Raison pure*, parut il y a près de trente ans, et cet ouvrage fut

quelque temps inconnu ; mais lorsqu'enfin on découvrit les trésors d'idées qu'il renferme, il produisit une telle sensation en Allemagne, que presque tout ce qui s'est fait depuis lors, en littérature comme en philosophie, vient de l'impulsion donnée par cet ouvrage.

A ce traité sur l'entendement humain, succéda la *Critique de la Raison pratique*, qui portait sur la morale, et la *Critique du Jugement*, qui avait la nature du beau pour objet ; la même théorie sert de base à ces trois traités, qui embrassent les lois de l'intelligence, les principes de la vertu et la contemplation des beautés de la nature et des arts.

Je vais tâcher de donner un aperçu des idées principales que renferme cette doctrine ; quelque soin que je prenne pour l'exposer avec clarté, je ne me dissimule point qu'il faudra toujours de l'attention pour la comprendre. Un prince qui apprenait les mathématiques s'impatientait du travail qu'exigeait cette étude : — Il faut nécessairement, lui dit celui qui les enseignait, que votre altesse se donne la peine d'étudier pour savoir ; car il n'y a point de route royale en mathématiques. — Le

public français, qui a tant de raisons de se croire un prince, permettra bien qu'on lui dise qu'il n'y a point de route royale en métaphysique, et que, pour arriver à la conception d'une théorie quelconque, il faut passer par les intermédiaires qui ont conduit l'auteur lui-même aux résultats qu'il présente.

La philosophie matérialiste livrait l'entendement humain à l'empire des objets extérieurs, la morale à l'intérêt personnel, et réduisait le beau à n'être que l'agréable. Kant voulut rétablir les vérités primitives et l'activité spontanée dans l'âme, la conscience dans la morale, et l'idéal dans les arts. Examinons maintenant de quelle manière il a rempli ces différens buts.

A l'époque où parut la *Critique de la Raison pure*, il n'existait que deux systèmes sur l'entendement humain parmi les penseurs; l'un celui de Locke, attribuait toutes nos idées à nos sensations; l'autre, celui de Descartes et de Leibnitz, s'attachait à démontrer la spiritualité et l'activité de l'âme, le libre arbitre, enfin toute la doctrine idéaliste; mais ces deux philosophes appuyaient leur doctrine sur

des preuves purement spéculatives. J'ai exposé dans le chapitre précédent les inconvéniens qui résultent de ces efforts d'abstraction qui arrêtent pour ainsi dire notre sang dans nos veines, afin que les facultés intellectuelles règnent seules en nous. La méthode algébrique appliquée à des objets qu'on ne peut saisir par le raisonnement seul, ne laisse aucune trace durable dans l'esprit. Pendant qu'on lit ces écrits sur les hautes conceptions philosophiques, on croit les comprendre, on croit les croire, mais les argumens qui ont paru les plus convaincans échappent bientôt au souvenir.

L'homme lassé de ces efforts se borne-t-il à ne rien connaître que par les sens, tout sera douleur pour son âme. Aura-t-il l'idée de l'immortalité quand les avant-coureurs de la destruction sont si profondément gravés sur le visage des mortels, et que la nature vivante tombe sans cesse en poussière? Lorsque tous les sens parlent de mourir, quel faible espoir nous entretiendrait de renaître? Si l'on ne consultait que les sensations, quelle idée se erait-on de la bonté suprême? Tant de douleurs se disputent notre vie, tant d'ob-

jets hideux déshonorent la nature, que la créature infortunée maudit cent fois l'existence avant qu'une dernière convulsion la lui ravisse. L'homme, au contraire, rejette-t-il le témoignage des sens, comment se guidera-t-il sur cette terre? et s'il n'en croyait qu'eux cependant, quel enthousiasme, quelle morale, quelle religion résisteraient aux assauts réitérés que leur livreraient tour à tour la douleur et le plaisir?

La réflexion errait dans cette incertitude immense, lorsque Kant essaya de tracer les limites des deux empires, des sens et de l'âme, de la nature extérieure et de la nature intellectuelle. La puissance de méditation et la sagesse avec laquelle il marqua ces limites, n'avaient peut-être point eu d'exemple avant lui; il ne s'égara point dans de nouveaux systèmes sur la création de l'univers; il reconnut les bornes que les mystères éternels apposent à l'esprit humain, et ce qui sera nouveau peut-être pour ceux qui n'ont fait qu'entendre parler de Kant, c'est qu'il n'y a point eu de philosophe plus opposé, sous plusieurs rapports, à la métaphysique; il ne s'est rendu si profond dans cette science que pour em-

ployer les moyens mêmes qu'elle donne à démontrer son insuffisance. On dirait que, nouveau Curtius, il s'est jeté dans le gouffre de l'abstraction pour le combler.

Locke avait combattu victorieusement la doctrine des idées innées dans l'homme, parce qu'il a toujours représenté les idées comme faisant partie des connaissances expérimentales. L'examen de la raison pure, c'est-à-dire, des facultés primitives dont l'intelligence se compose, ne fixa pas son attention. Leibnitz, comme nous l'avons dit plus haut, prononça cet axiome sublime : « Il n'y a rien dans l'intelligence qui ne vienne par les sens, si ce n'est l'intelligence elle-même. » Kant a reconnu de même que Locke, qu'il n'y avait point d'idées innées, mais il s'est proposé de pénétrer dans le sens de l'axiome de Leibnitz, en examinant quelles sont les lois et les sentimens qui constituent l'essence de l'âme humaine indépendamment de toute expérience. La Critique de la Raison pure s'attache à montrer en quoi consistent ces lois et quels sont les objets sur lesquels elles peuvent s'exercer.

Le scepticisme, auquel le matérialisme conduit presque toujours, était porté si

loin que Hume avait fini par ébranler la base du raisonnement même en cherchant des argumens contre l'axiome qu'il n'y a point d'effet sans cause. Et telle est l'instabilité de la nature humaine quand on ne place pas au centre de l'âme le principe de toute conviction, que l'incrédulité, qui commence par attaquer l'existence du monde moral, arrive à défaire aussi le monde matériel dont elle s'était d'abord servie pour renverser l'autre.

Kant voulait savoir si la certitude absolue était possible à l'esprit humain, et il ne la trouva que dans les notions nécessaires, c'est-à-dire dans toutes les lois de notre entendement, qui sont de nature à ce que nous ne puissions rien concevoir autrement que ces lois ne nous le représentent.

Au premier rang des formes impératives de notre esprit, sont l'espace et le temps. Kant démontre que toutes nos perceptions sont soumises à ces deux formes; il en conclut qu'elles sont en nous et non pas dans les objets, et qu'à cet égard, c'est notre entendement qui donne des lois à la nature extérieure au lieu d'en recevoir d'elle. La géométrie qui mesure l'espace

et l'arithmétique qui divise le temps, sont des sciences d'une évidence complète parce qu'elles reposent sur les notions nécesssaires de notre esprit.

Les vérités acquises par l'expérience n'emportent jamais avec elles cette certitude absolue; quand on dit : *le soleil se lève chaque jour, tous les hommes sont mortels*, etc.; l'imagination pourrait se figurer une exception à ces vérités que l'expérience seule fait considérer comme indubitables, mais l'imagination elle-même ne saurait rien supposer hors de l'espace et du temps; et l'on ne peut considérer comme un résultat de l'habitude, c'est-à-dire, de la répétition constante des mêmes phénomènes, ces formes de notre pensée que nous imposons aux choses; les sensations peuvent être douteuses, mais le prisme à travers lequel nous les recevons est immuable.

A cette intuition primitive de l'espace et du temps, il faut ajouter ou plutôt donner pour base les principes du raisonnement, sans lesquels nous ne pouvons rien comprendre, et qui sont les lois de notre intelligence; la liaison des causes et des effets, l'unité, la pluralité, la totalité, la

possibilité, la réalité, la nécessité, etc. (1). Kant les considère également comme des notions nécessaires, et il n'élève au rang des sciences que celles qui sont fondées immédiatement sur ces notions, parce que c'est dans celles-là seulement que la certitude peut exister. Les formes du raisonnement n'ont de résultat que quand on les applique au jugement des objets extérieurs, et dans cette application elles sont sujettes à l'erreur, mais elle n'en sont pas moins nécessaires en elles-mêmes, c'est-à-dire, que nous ne pouvons nous en départir dans aucune de nos pensées; il nous est impossible de nous rien figurer hors des relations de causes et d'effets, de possibilité, de quantité, etc.; et ces notions sont aussi inhérentes à notre conception que l'espace et le temps. Nous n'apercevons rien qu'à travers les lois immuables de notre manière de raisonner; donc ces lois sont aussi en nous-mêmes et non au dehors de nous.

On appelle, dans la philosophie alle-

---

(1) Kant donne le nom de *catégorie* aux diverses notions nécessaires de l'entendement dont il présente le tableau.

mande, idées *subjectives* celles qui naissent de la nature de notre intelligence et de ses facultés; et idées *objectives* toutes celles qui sont excitées par les sensations. Quelle que soit la dénomination qu'on adopte à cet égard, il me semble que l'examen de notre esprit s'accorde avec la pensée dominante de Kant, c'est-à-dire, la distinction qu'il établit entre les formes de notre entendement et les objets que nous connaissons d'après ces formes; et soit qu'il s'en tienne aux conceptions abstraites, soit qu'il en appelle, dans la religion et dans la morale, aux sentimens qu'il considère aussi comme indépendans de l'expérience, rien n'est plus lumineux que la ligne de démarcation qu'il trace entre ce qui nous vient par les sensations et ce qui tient à l'action spontanée de notre âme.

Quelques mots de la doctrine de Kant ayant été mal interprétés, on a prétendu qu'il croyait aux connaissances *à priori*, c'est-à-dire, à celles qui seraient gravées dans notre esprit avant que nous les eussions apprises. D'autres philosophes allemands, plus rapprochés du système de Platon, ont en effet pensé que le type du

monde était dans l'esprit humain, et que l'homme ne pourrait concevoir l'univers s'il n'en avait pas l'image innée en lui-même; mais il n'est pas question de cette doctrine dans Kant : il réduit les sciences intellectuelles à trois, la logique, la métaphysique et les mathématiques. La logique n'enseigne rien par elle-même, mais comme elle repose sur les lois de notre entendement elle est incontestable dans ces principes, abstraitement considérés; cette science ne peut conduire à la vérité que dans son application aux idées et aux choses; ses principes sont innés, son application est expérimentale. Quant à la métaphysique, Kant nie son existence, puisqu'il prétend que le raisonnement ne peut avoir lieu que dans la sphère de l'expérience. Les mathématiques seules lui paraissent dépendre immédiatement de la notion de l'espace et du temps, c'est-à-dire, des lois de notre entendement, antérieures à l'expérience. Il cherche à prouver que les mathématiques ne sont point une simple analyse, mais une science synthétique, positive, créatrice, et certaine par elle-même, sans qu'on ait besoin de recourir à l'expérience pour s'assurer de

sa vérité. On peut étudier dans le livre de Kant les argumens sur lesquels il appuie cette manière de voir ; mais au moins est-il vrai qu'il n'y a point d'homme plus opposé à ce qu'on appelle la philosophie des rêveurs, et qu'il aurait plutôt du penchant pour une façon de penser sèche et didactique, quoique sa doctrine ait pour objet de relever l'espèce humaine dégradée par la philosophie matérialiste.

Loin de rejeter l'expérience, Kant considère l'œuvre de la vie comme n'étant autre chose que l'action de nos facultés innées sur les connaissances qui nous viennent du dehors. Il croit que l'expérience ne serait qu'un chaos sans les lois de l'entendement, mais que les lois de l'entendement n'ont pour objet que les élémens donnés par l'expérience. Il s'ensuit qu'au delà de ces limites, la métaphysique elle-même ne peut rien nous apprendre, et que c'est au sentiment que l'on doit attribuer la prescience et la conviction de tout ce qui sort du monde visible.

Lorsqu'on veut se servir du raisonnement seul pour établir les vérités religieuses, c'est un instrument pliable en tout sens, qui peut également les défendre

et les attaquer, parce qu'on ne saurait à cet égard trouver aucun point d'appui dans l'expérience. Kant place sur deux lignes parallèles les argumens pour et contre la liberté de l'homme, l'immortalité de l'âme, la durée passagère ou éternelle du monde; et c'est au sentiment qu'il en appelle pour faire pencher la balance, car les preuves métaphysiques lui paraissent en égale force de part et d'autre (1), Peut-être a-t-il eu tort de pousser jusque là le scepticisme du raisonnement; mais c'est pour anéantir plus sûrement ce scepticisme, en écartant de certaines questions les discussions abstraites qui l'on fait naître.

Il serait injuste de soupçonner la piété sincère de Kant, parce qu'il a soutenu qu'il y avait parité entre les raisonnemens pour et contre dans les grandes questions de la métaphysique transcendante. Il me semble au contraire qu'il y a de la candeur dans cet aveu. Un si petit nombre d'esprits sont en état de comprendre de

---

(1) Ces argumens opposés sur les grandes questions métaphysiques sont appelés *antimonies* dans le livre de Kant.

s raisonnemens, et ceux qui en sont capables ont une telle tendance à se combattre les uns les autres, que c'est rendre un grand service à la foi religieuse que de bannir la métaphysique de toutes les questions qui tiennent à l'existence de Dieu, au libre arbitre, à l'origine du bien et du mal.

Quelques personnes respectables ont dit qu'il ne faut négliger aucune arme, et que les argumens métaphysiques aussi doivent être employés pour persuader ceux sur qui ils ont de l'empire; mais ces argumens conduisent à la discussion, et la discussion au doute sur quelque sujet que ce soit.

Les belles époques de l'espèce humaine dans tous les temps ont été celles où des vérités d'un certain ordre n'étaient jamais contestées ni par des écrits ni par des discours. Les passions pouvaient entraîner à des actes coupables, mais nul ne révoquait en doute la religion même à laquelle il n'obéissait pas. Les sophismes de tout genre, abus d'une certaine philosophie, ont détruit dans divers pays et dans différens siècles, cette noble fermeté de croyance, source du dévoûment héroïque. N'est-ce donc pas une belle idée à un

philosophe que d'interdir à la science même qu'il professe l'entrée du sanctuaire, et d'employer toute la force d'abstraction à prouver qu'il y a des régions dont elle doit être bannie?

Des despotes et des fanatismes ont essayé de défendre à la raison humaine l'examen de certains sujets, et toujours la raison s'est affranchie de ces injustes entraves. Mais les bornes qu'elle s'impose à elle-même, loin de l'asservir, lui donnent une nouvelle force, celle qui résulte toujours de l'autorité des lois librement consenties par ceux qui s'y soumettent.

Un sourd-muet, avant d'avoir été élevé par l'abbé Sicard, pourrait avoir une certitude intime de l'existence de la Divinité. Beaucoup d'hommes sont aussi loin des penseurs profonds que les sourds-muets le sont des autres hommes, et cependant ils n'en sont pas moins susceptibles d'éprouver pour ainsi dire en eux-mêmes les vérités primitives, parce que ces vérités sont du ressort du sentiment.

Les médecins, dans l'étude physique de l'homme, reconnaissent le principe qui l'anime, et cependant nul ne sait ce que c'est que la vie, et, si l'on se mettait à rai-

sonner, on pourrait très-bien, comme l'ont fait quelques philosophes grecs, prouver aux hommes qu'ils ne vivent pas. Il en est de même de Dieu, de la conscience, du libre arbitre. Il faut y croire, parce qu'on les sent : tout argument sera toujours d'un ordre inférieur à ce fait.

L'anatomie ne peut s'exercer sur un corps vivant sans le détruire; l'analyse, en s'essayant sur des vérités indivisibles, les dénature par cela même qu'elle porte atteinte à leur unité. Il faut partager notre âme en deux, pour qu'une moitié de nous-mêmes observe l'autre. De quelque manière que ce partage ait lieu, il ôte à notre être l'identité sublime sans laquelle nous n'avons pas la force nécesaire pour croire ce que la conscience seule peut affirmer.

Réunissez un grand nombre d'hommes au théâtre et dans la place puplique, et dites-leur quelque vérité de raisonnement, quelque idée générale que ce puisse être, à l'instant vous verrez se manifester presque autant d'opinions diverses qu'il y aura d'individus rassemblés. Mais, si quelques traits de grandeur d'âme sont racontés, si quelques accens de générosité se font entendre, aussitôt des transports unanimes

vous apprendront que vous avez touché à cet instinct de l'âme, aussi vif, aussi puissant dans notre être, que l'instinct conservateur de l'existence.

En rapportant au sentiment qui n'admet point le doute, la connaissance des vérités transcendantes, en cherhant à prouver que le raisonnement n'est valable que dans la sphère des sensations, Kant est bien loin de considérer cette puissance du sentiment comme une illusion; il lui assigne au contraire le premier rang dans la nature humaine; il fait de la conscience le principe inné de notre existence morale, et le sentiment du juste et de l'injuste est, selon lui, la loi primitive du cœur, comme l'espace et le temps celle de l'intelligence.

L'homme, à l'aide du raisonnement, n'a-t-il pas nié le libre arbitre? Et cependant il en est si convaincu, qu'il se surprend à éprouver de l'estime ou du mépris pour les animaux eux-mêmes, tant il croit au choix spontané du bien et du mal dans tous les êtres!

C'est le sentiment qui nous donne la certitude de notre liberté, et cette liberté est le fondement de la doctrine du devoir; car,

si l'homme est libre, il doit se créer à lui-même des motifs tout puissans qui combattent l'action des objets extérieurs et dégagent la volonté de l'égoïsme. Le devoir est la preuve et la garantie de l'indépendance métaphysique de l'homme.

Nous examinerons dans les chapitres suivans les argumens de Kant contre la morale fondée sur l'intérêt personnel, et la sublime théorie qu'il met à la place de ce sophisme hypocrite ou de cette doctrine perverse. Il peut exister deux manières de voir sur le premier ouvrage de Kant, *la Critique de la Raison pure;* précisément parce qu'il a reconnu lui-même le raisonnement pour insuffisant et pour contradictoire, il devait s'attendre à ce qu'on s'en servirait contre lui; mais il me semble impossible de ne pas lire avec respect *sa Critique de la Raison pratique*, et les différens écrits qu'il a composés sur la morale.

Non seulement les principes de la morale de Kant sont austères et purs, comme on devait les attendre de l'inflexibilité philosophique, mais il rallie constamment l'évidence du cœur à celle de l'entendement, et se complaît singulièrement à faire servir sa théorie abstraite sur la nature de l'intelli-

gence à l'appui des sentimens les plus simples et les plus forts.

Une conscience acquise par les sensations pourrait être étouffée par elles, et l'on dégrade la dignité du devoir en le faisant dépendre des objets extérieurs. Kant revient donc sans cesse a montrer que le sentiment profond de cette dignité est la condition nécessaire de notre être moral, la loi par laquelle il existe. L'empire des sensations et les mauvaises actions qu'elles font commettre, ne peuvent pas plus détruire en nous la notion du bien ou du mal que celle de l'espace et du temps n'est altérée par les erreurs d'application que nous en pouvons faire. Il y a toujours, dans quelque situation qu'on soit, une force de réaction contre les circonstances, qui naît du fond de l'âme; et l'on sent bien que ni les lois de l'entendement, ni la liberté morale, ni la conscience, ne viennent en nous de l'expérience.

Dans son traité sur le sublime et le beau intitulé : *Critique du Jugement*, Kant applique aux plaisirs de l'imagination le même système dont il a tiré des développemens si féconds dans la sphère de l'intelligence et du sentiment, ou plutôt c'est

la même âme qu'il examine, et qui se manifeste dans les sciences, la morale et les beaux-arts. Kant soutient qu'il y a dans la poésie et dans les arts dignes comme elle de peindre les sentimens par des images, deux genres de beauté, l'un qui peut se rapporter au temps et à cette vie, l'autre à l'éternel et à l'infini.

Et qu'on ne dise pas que l'infini et l'éternel sont intelligibles, c'est le fini et le passager qu'on serait souvent tenté de prendre pour un rêve; car la pensée ne peut voir de terme à rien, et l'être ne saurait concevoir le néant. On ne peut approfondir les sciences exactes elles-mêmes, sans y rencontrer l'infini et l'éternel; et les choses les plus positives appartiennent autant, sous certains rapports, à cet infini et à cet éternel, que le sentiment et l'imagination,

De cette application du sentiment de l'infini aux beaux-arts, doit naître l'idéal, c'est-à-dire le beau, considéré, non pas comme la réunion et l'imitation de ce qu'il y a de mieux dans la nature, mais comme l'image réalisée de ce que notre âme se représente. Les philosophes matérialistes jugent le beau sous le rapport de l'im-

pression agréable qu'il cause, et le placent ainsi dans l'empire des sensations ; les philosophes spiritualistes, qui rapportent tout à la raison, voient dans le beau le parfait, et lui trouvent quelque analogie avec l'utile et le bon qui sont les premiers degrés du parfait. Kant a rejeté l'une et l'autre explication.

Le beau, considéré seulement comme l'agréable, serait renfermé dans la sphère des sensations, et soumis par conséquent à la différence des goûts ; il ne pourrait mériter cet assentiment universel qui est le véritable caractère de la beauté. Le beau, défini comme la perfection, exigerait une sorte de jugement pareil à celui qui fonde l'estime : l'enthousiasme que le beau doit inspirer ne tient ni aux sensations, ni au jugement ; c'est une disposition innée, comme le sentiment du devoir et les notions nécessaires de l'entendement, et nous reconnaissons la beauté quand nous la voyons, parce qu'elle est l'image extérieure de l'idéal, dont le type est dans notre intelligence. La diversité des goûts peut s'appliquer à ce qui est agréable, car les sensations sont la source de ce genre de plaisir ; mais tous les hommes doivent ad-

mirer ce qui est beau, soit dans les arts, soit dans la nature, parce qu'ils ont dans leur âme des sentimens d'origine céleste que la beauté réveille, et dont elle les fait jouir.

Kant passe de la théorie du beau à celle du sublime, et cette seconde partie de sa critique du jugement est plus remarquable encore que la première : il fait consister le sublime dans la liberté morale, aux prises avec le destin ou avec la nature. La puissance sans bornes nous épouvante, la grandeur nous accable, toutefois nous échappons par la vigueur de la volonté au sentiment de notre faiblesse physique. Le pouvoir du destin et l'immensité de la nature sont dans une opposition infinie avec la misérable dépendance de la créature sur la terre ; mais une étincelle du feu sacré dans notre sein triomphe de l'univers, puisqu'il sufit de cette étincelle pour résister à ce que toutes les forces du monde pourraient exiger de nous.

Le premier effet du sublime est d'accabler l'homme, et le second de le relever. Quand nous contemplons l'orage qui soulève les flots de la mer et semble menacer et la terre et le ciel, l'effroi s'empare d'abord de nous à cet aspect, bien

qu'aucun danger personnel ne puisse alors nous atteindre ; mais quand les nuages s'amoncèlent, quand toute la fureur de la nature se manifeste, l'homme se sent une énergie extérieure qui peut l'affranchir de toutes les craintes, par la volonté ou par la résignation, par l'exercice ou par l'abdication de sa liberté morale ; et cette conscience de lui-même le ranime et l'encourage.

Quand on nous raconte une action généreuse, quand on nous apprend que des hommes ont supporté des douleurs inouies pour rester fidèles à leur opinion, jusque dans ses moindres nuances, d'abord l'image des supplices qu'ils ont soufferts confond notre pensée ; mais, par degrés, nous reprenons des forces, et la sympathie que nous nous sentons avec la grandeur d'âme, nous fait espérer que nous aussi nous saurions triompher des misérables sensations de cette vie, pour rester vrais, nobles et fiers jusqu'à notre dernier jour,

Au reste personne ne saurait définir ce qui est, pour ainsi dire, au sommet de notre existence ; *nous sommes trop élevés à l'égard de nous-mêmes pour nous comprendre*, dit saint Augustin. Il serait bien

pauvre en imagination, celui qui croirait pouvoir épuiser la contemplation de la plus simple fleur; comment donc parviendrait-on à connaître tout ce que renferme l'idée du sublime?

Je ne me flatte assurément pas d'avoir pu rendre compte, en quelques pages, d'un système qui occupe, depuis vingt ans, toutes les têtes pensantes de l'Allemagne; mais j'espère en avoir dit assez pour indiquer l'esprit général de la philosophie de Kant, et pour pouvoir expliquer dans les chapitres suivans l'influence qu'elle a exercée sur la littérature, les sciences et la morale.

Pour bien concilier la philosophie expérimentale avec la philosophie idéaliste, Kant n'a point soumis l'une à l'autre, mais il a su donner à chacune des deux séparément un nouveau degré de force. L'Allemagne était menacée de cette doctrine aride, qui considérait tout enthousiasme comme une erreur, et rangeait au nombre des préjugés les sentimens consolateurs de l'existence. Ce fut une satisfaction vive pour des hommes à la fois si philosophes et si poëtes, si capables d'étude et d'exaltation, de voir toutes les belles affections de l'âme défen-

dues avec la rigueur des raisonnemens les plus abstraits. La force de l'esprit ne peut jamais être long-temps négative, c'est-à-dire, consister principalement dans ce qu'on ne croit pas, dans ce qu'on ne comprend pas, dans ce qu'on dédaigne. Il faut une philosophie de croyance, d'enthousiasme, une philosophie qui confirme par la raison ce que le sentiment nous révèle.

Les adversaires de Kant l'ont accusé de n'avoir fait que répéter les argumens des anciens idéalistes; ils ont prétendu que la doctrine du philosophe Allemand n'était qu'un ancien système dans un langage nouveau. Ce reproche n'est pas fondé. Il y a non-seulement des idées nouvelles, mais un caractère particulier dans la doctrine de Kant.

Elle se ressent de la philosophie du dix-huitième siècle, quoiqu'elle soit destinée à la réfuter, parce qu'il est dans la nature de l'homme d'entrer toujours en composition avec l'esprit de son temps, lors même qu'il veut le combattre. La philosophie de Platon est plus poétique que celle de Kant, la philosophie de Mallebranche plus religieuse, mais le grand mérite du philosophe allemand a été de relever la dignité

morale, en donnant pour base à tout ce qu'il y a de beau dans le cœur, une théorie fortement raisonnée. L'opposition qu'on a voulu mettre entre la raison et le sentiment, conduit nécessairement la raison à l'égoïsme et le sentiment à la folie; mais Kant, qui semblait appelé à conclure toutes les grandes alliances intellectuelles, a fait de l'âme un seul foyer où toutes les facultés sont d'accord entre elles.

La partie polémique des ouvrages de Kant, celle dans laquelle il attaque la philosophie matérialiste, serait à elle seule un chef-d'œuvre. Cette philosophie a jeté dans les esprits de si profondes racines, il en est résulté tant d'irréligion et d'égoïsme, qu'on devrait encore regarder comme les bienfaiteurs de leur pays ceux qui n'auraient fait que combattre ce système, et raviver les pensées de Platon, de Descartes et de Leibnitz; mais la philosophie de la nouvelle école allemande contient une foule d'idées qui lui sont propres; elle est fondée sur d'immenses connaissances scientifiques, qui se sont accrues chaque jour, et sur une méthode de raisonnement singulièrement abstraite et logique; car, bien que Kant blâme l'emploi de ces rai-

sonnemens dans l'examen des vérités hors du cercle de l'expérience, il montre dans ses écrits une force de tête en métaphysique, qui le place sous ce rapport au premier rang des penseurs.

On ne saurait nier que le style de Kant, dans sa Critique de la Raison pure, ne mérite presque tous les reproches que ses adversaires lui ont faits. Il s'est servi d'une terminologie très-difficile à comprendre, et du néologisme le plus fatigant. Il vivait seul avec ses pensées, et se persuadait qu'il fallait des mots nouveaux pour des idées nouvelles, et cependant il y a des paroles pour tout.

Dans les objets les plus clairs par eux-mêmes, Kant prend souvent pour guide une métaphysique fort obscure, et ce n'est que dans les ténèbres de la pensée qu'il porte un flambeau lumineux : il rappelle les Israélites qui avaient pour guide une colonne de feu pendant la nuit, et une colonne nébuleuse pendant le jour.

Personne en France ne se serait donné la peine d'étudier des ouvrages aussi hérissés de difficultés que ceux de Kant; mais il avait affaire à des lecteurs patiens et persévérans. Ce n'était pas sans doute une raison

pour en abuser; peut-être toutefois n'aurait-il pas creusé si profondément dans la science de l'entendement humain, s'il avait mis plus d'importance aux expressions dont il se servait pour l'expliquer. Les philosophes anciens ont toujours divisé leur doctrine en deux parties distinctes, celle qu'ils réservaient pour les initiés et celle qu'ils professaient en public. La manière d'écrire de Kant est tout-à-fait différente, lorsqu'il s'agit de sa théorie, ou de l'application de cette théorie.

Dans ses traités de métaphysique il prend les mots comme des chiffres, et leur donne la valeur qu'il veut, sans s'embarrasser de celle qu'ils tiennent de l'usage. C'est, ce me semble, une grande erreur; car l'attention du lecteur s'épuise à comprendre le langage avant d'arriver aux idées, et le connu ne sert jamais d'échelon pour parvenir à l'inconnu.

Il faut néanmoins rendre à Kant la justice qu'il mérite même comme écrivain, quand il renonce à son langage scientifique. En parlant des arts, et surtout de la morale, son style est presque toujours parfaitement clair, énergique et simple. Combien sa doctrine paraît alors admirable!

Comme il exprime le sentiment du beau et l'amour du devoir! Avec quel force il les sépare tous les deux de tout calcul d'intérêt ou d'utilité! Comme il ennoblit les actions par leur source et non par leur succès! Enfin, quelle grandeur morale ne sait-il pas donner à l'homme, soit qu'il l'examine en lui-même, soit qu'il le considère dans ses rapports extérieurs; l'homme, cet exilé du Ciel, ce prisonnier de la terre, si grand, comme exilé, si misérable, comme captif!

On pourrait extraire des écrits de Kant une foule d'idées brillantes sur tous les sujets, et peut-être même est-ce de cette doctrine seule qu'il est possible de tirer maintenant des aperçus ingénieux et nouveaux; car le point de vue matérialiste en toutes choses n'offre plus rien d'intéressant ni d'original. Le piquant des plaisanteries contre ce qui est sérieux, noble et divin, est usé, et l'on ne rendra désormais quelque jeunesse à la race humaine, qu'en retournant à la religion par la philosophie, et au sentiment par la raison.

FIN DU TOME TROISIÈME.

TABLE DES CHAPITRES.

SUITE DE LA SECONDE PARTIE.

CHAP. XXIII. Faust. *Page* 1
CHAP. XXIV. Luther, Attila, Les Filles de la Vallée, La Croix sur la Baltique, Le Vingt-quatre Février, par Werner. 48
CHAP. XXV. Diverses pièces du Théâtre allemand et danois. 72
CHAP. XXVI. De la Comédie. 91
CHAP. XXVII. De la Déclamation. 111
CHAP. XXVIII. Des Romans. 137
CHAP. XXIX. Des historiens allemands et de J. de Müller en particulier. 169
CHAP. XXX. Herder. 181
CHAP. XXXI. Des richesses littéraires de l'Allemagne, et de ses critiques les plus renommés, A. W. et F. Schlegel. 187
CHAP. XXXII. Des Beaux-Arts en Allemagne. 205

TROISIÈME PARTIE.

LA PHILOSOPHIE ET LA MORALE. 225
CHAP. I. De la Philosophie. *ibid.*
CHAP. II. De la Philosophie anglaise. 233

CHAP. III. De la Philosophie française. *Page* 255
CHAP. IV. Du Persiflage introduit par un certain genre de Philosophie. 269
CHAP. V. Observations générales sur la Philosophie allemande. 278
CHAP. VI. Kant. 292

Fin de la table du tome troisième.

93-B11761

R. W. MEYER